البلاغة والنقد الأدبي

مجلة فصلية علمية مُحكّمة

ملف العدد :

محاضرات في البلاغة والنقد

العدد
الحادي عشر
ربيع / صيف
2018

البلاغة والنقد الأدبي
مجلة فصلية علمية محكمة

البلاغة والنقد الأدبي

مجلة فصلية علمية مُحكّمة

طبع هذا العدد بدعم من وزارة الثقافة

البلاغة والنقد الأدبي - مجلة فصلية علمية محكمة
عنوان المراسلة: صندوق البريد رقم 89. البريد المركزي. الرباط المدينة. المغرب.
البريد الإلكتروني: elbalaghawaennaqedeladabi14@gmail.com
أو adnanimohammed@gmail.com
الهاتف: 35 12 65 65 06 أو 44 67 35 37 05
الملف الصحافي: 6/014
رقم الإيداع القانوني: 2014PE0036
ردمد: 2351-8790
الغلاف من تصميم الفنان: محمد السالمي
الطباعة: ربا نت - الرباط
التوزيع: سبريس

قواعد النشر في المجلة

تنشر مجلة «البلاغة والنقد الأدبي» جميع الدراسات والمقالات الأصلية والمترجمة من أي لغة أخرى في مجال اختصاصها، المراعية لأدبيات البحث العلمي.

وتيسيرا لعمل هيئة التحرير، والهيئة العلمية للمجلة، ولإعطاء المساهمة حظا أوفر في النشر، يرجى الالتزام بالأدبيات الآتية:

- ترسل المساهمات على البريد الإلكتروني للمجلة elbalaghawaennaqedeladabi14@gmail.com، مكتوبة بالوورد، بحجم 14، وبخط Simplified Arabic في المتن.
- توضع الإحالات في أسفل كل صفحة، مع الاقتصار على اسم المؤلِّف، والمؤلَّف، والصفحة فقط. وتُثبت المصادر والمراجع والدوريات باللغة العربية أو الأجنبية في آخر المساهمة (اسم المؤلِّف، اسم المؤلَّف، دار النشر، سنة النشر، ورقم الطبعة). وإذا كان مقالا من مجلة، يوضَع بين مزدوجتين، ويُذكر العدد أو المجلد والسنة. ويُراعى في إعداد كل ذلك الترتيب الألفبائي لأسماء المؤلفين.
- يُؤْمَل ألا يتجاوز عدد الكلمات 5000 كلمة.
- يُرفَق النص المترجَم من أي لغة بالنسخة الأصلية له، مع ضرورة التوثيق.
- يُبَلَّغُ أصحاب المساهمات بتسلم مساهماتهم العلمية فور التوصل بها، وتحال على هيئة التحرير، والهيئة العلمية للمجلة للبث فيها على نحو سري. ويُبلغ أصحاب المساهمات المجازة بذلك.
- تَطلب هيئة التحرير، في إطار التعاون العلمي، إجراء التعديلات الضرورية عند الاقتضاء. اختزالا أو توسيعا أو تصويبا.
- لا تعاد المساهمات لأصحابها، سواء تلك المقبولة للنشر، أو التي لم تُقبل.

المرجو أن يلتزم الباحثون بهذه القواعد تيسيرا لعمل هيئة التحرير واللجنة الاستشارية

المحتويات

كلمة العدد

تقدم هيئة تحرير مجلة: البلاغة والنقد الأدبي عددها الحادي عشر للقارئ الكريم، وهو عدد مُميَّز بملفه الخاص، الذي يتكون من نصف المحاضرات التي قدمها نخبة من االباحثين المغاربة لطلبة ماستر: الأدب العربي والمثاقفة، بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، في إطار أنشطته الثقافية الموازية. وقد وَسَمْناها بـ «محاضرات في البلاغة والنقد الأدبي»، نظرا لطبيعتها التي تنحو منحى البحث في قضايا البلاغة والنقد. وهي لأسماء لامعة جدا في سماء البحث العلمي المغربي والعربي، مثل الأساتذة: أحمد بوحسن، وأحمد بوزفور، وحسن المودن، ومحمد العمري، ومحمد مشبال، في انتظار نشر محاضرات أخرى للأساتذة: سعيد يقطين، الميلودي شغموم، عبد الفتاح لحجمري، محمد الولي، سعيد بنكراد.. إن تَيَسَّر الحصول عليها.

إننا -بتخصيص هذه المحاضرات- بملف خاص ضمن مجلتنا، نفتح آفاقا جديدة لأشكال التَّجْسير بين المعرفة؛ وذلك بإخراجها من أسوار الجامعة إلى عموم القُراء، وهو أمر ممكن إن تعاون المحاضرون، علما أننا نُشْرِفُ على هذا الماستر بالموازاة مع إشرافنا على المجلة، بِمَعية بعض الزملاء الذين ينتمون إلى هيئة التحَرير أيضا، كالصديق الأستاذ: عبد الخالق عمراوي، الذي نسق كل هذه المحاضرات في الماستر، والصديق الأستاذ: إدريس الخضراوي.

لقد ضم ملف هذا العدد مساهمات قيمة جدا، كالمساهمات ذات الطابع النقدي للأساتذة: أحمد بوحسن، الذي قدم مساهمة بعنوان: انتقال نظرية التلقي إلى النقد العربي المعاصر، وأحمد بوزفور، الذي ساهم بورقة بعنوان: حاجة الباحث الأدبي إلى الخيال، وحسن المودن، الذي اختار مواصلة البحث في التحليل النفسي للأدب، بمساهمة بعنوان: عقدة الأُخُوَّة بَـدَل عقدة أوديب: قـراءة نفسانية في قصة النبي يوسف. والمساهمتين البلاغيتين الصِّرْفَيْن للأستاذين: محمد العمري، الذي اختار لمساهمته عنوان: البلاغةا لعربية من الانتشار إلى الانحسار، ومن سَعةا لاختيار إلى حَرج الاضطرار. ومحمد مشبال الذي قدم مساهمته المعنونة بـ: نحو تحليل بلاغي حجاجي للخطاب: مقاربة لصورة الخطيب في المراسلات السياسية بين معاوية والحسن بن علي نموذجا.

وكما تعود القارئ الكريم، فإن المجلة حافظت على كل أركانها الأساسية؛ حيث ضمت أبحاثا ودراسات متنوعة، لباحثين اختاروا المجلة منبرا لنشر بحوثهم ودراساتهم العلمية المميزة، كالأساتِذة: أحمد بلحاًج آية وارهام، وحسن بلحبيب، وسامية العبوري، وجمال أبرنوص، وعبد العزيز جابا الله، وفيصل أبي الطفيل، ومحمد عفط، وجواد ختام، وفريد أمعضشو.

إن هيئة التحرير لا تدخر جهدا في انتقاء أجود ما تجود به أقلام الباحثين، بعد أن تمر تحت أنظار اللجان العلمية المكلفة بتقويم كل المساهمات. راجية أن تكون موفقة دائما في خدمة المعرفة الحقة.


إدريس الخضراوي
سرديات الأمة
تخييل التاريخ وثقافة الذاكرة
في الرواية المغربية المعاصرة
افريقيا الشرق
سرديات الأمة

دراسات وأبحاث


بحوث محكّمة
التحليل الحِجاجي للخطاب
إشراف وتقديم
د. أحمد قادم
د. سعيد العوادي

المستوى الصوتي في كتاب: «السِّرُّ الظَّاهِرُ فِي مَنْ أَحْرَزَ بِفَاسَ الشَّرَفَ الْبَاهِرَ مِنْ أَعْقَابِ الشَّيْخِ عَبْدِ الْقَادِرِ»، لأبي الربيع سليمان الحوات الشفشاوني

حسن بلحبيب[1]

تروم هذه الدراسة الإجابة عن أسئلة أعتبرها ملحة في الدرس الأدبي، وهي: إلى أي حد يمكن اعتبار ما يكتبه الشاعر من نثر وما يكتبه الآخرون من غير الشعراء شيئا واحدا؟ ألا يصاحب الشاعر وهو يكتب النثر ذلك الإيقاع الموسيقي الذي ألفه في الشعر، أم إن للكاتب/ الشاعر ذاكرتين مختلفتين؛ واحدة للنثر والأخرى للشعر، أم هي الذاكرة الحبلى بالنغم والإيقاع والموسيقى نفسها تصاحبه وهو ينثر؛ ومن ثم قد تكون كتابات الشعراء النثرية صورة منعكسة عن البنية الشعرية الإيقاعية، وإن اختلفت المضامين؟

وفي انتظار أن ينكب غيري من الباحثين على المزيد من التمحيص في هذا الأمر، من خلال إجراء دراسات صوتية على منثورات الشعراء، فإنني أقدم هذه الدراسة الصوتية لواحد من أهم كتب المناقب المغربية في العصر الحديث، وهو كتاب: «السِّرُّ الظَّاهِرُ فِيمَنْ أَحْرَزَ بِفَاسَ الشَّرَفَ الْبَاهِرَ مِنْ أَعْقَابِ الشَّيْخِ عَبْدِ الْقَادِرِ»[2] للشاعر والكاتب أبي الربيع سليمان الحوات[3] الشفشاوني، المتوفى سنة 1231هـ/ 1816م.

إن أول أسلوب تعبيري يبرز للقارئ من البداية هو لجوء المؤلف إلى اعتماد السجع في الكلام، ولكن من دون تكلف؛ إذ لا يحس المتلقي بأي حواجز تعبيرية تمنعه من استكشاف أغوار «السر الظاهر»، وهذا يدل على علو كعب سليمان الحوات في امتلاك ناصية اللغة؛ فهو يجعلك تستمتع بالألفاظ لتتسرب المعاني بعد ذلك سهلة سلسة إلى الذهن، ومن أمثلة ذلك لا الحصر: «الحمد لله الذي خلق آل البيت من أنوار عظمته، التي أودعها في أصلابهم بسابق قدرته، وكشف عن أسرارها في وجوههم بمقتضى حكمته؛ لاستمدادهم ممن طابت به العناصر، وفاحت مسكة أعرافه

1. أستاذ باحث، طنجة، المملكة المغربية.
2. مخطوط بالمكتبة الوطنية للمملكة المغربية بالرباط، تحت رقم: 2619 د.
3. له إضافة إلى كتبه المناقبية الكثيرة ديوانان شعريان هما: الأشعار العامة، تحقيق: خالد طهيري، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، ظهر المهراز، فاس، 1421هـ/ 2000م. وشعر الأمداح السليمانية، حققه: عبد الحق الحيمر في إطار رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، كلية الآداب ظهر المهراز، فاس، 1405هـ/ 1985م، واشتمل على 91 قصيدة، وما زال مرقونا فيما أعلم.

في الوجود، وسارت مسير الشمس في سماء الأبناء والجدود، حتى عمت بشذاها الأغوار والنجود، وطبقت بأنوارها البواطن والظواهر، بواسطة بضعته الطاهرة، وصدف درر ذريته الفاخرة»[1]؛ فهذه الفقرة، إضافة إلى استفادة السجع منها، تعطينا صورة جلية على المستوى الرفيع لذاكرة الحوات اللغوية، إن على مستوى الألفاظ المستعملة، أو على مستوى التراكيب، فيا لها من روعة عندما تسند الأنوار للعظمة، والمسكة للأعراف.

أحسست وأنا أقرأ كتاب «السر الظاهر» بنوع من الإيقاع الموسيقي الآسر، وكأن المؤلف يعزف قيثارة وفق نغمات ومقاطع صوتية متوازنة أحيانا، موزونة أحيانا أخرى. ولا شك في أن الدراسة الصوتية لتراثنا النثري الزاخر ستفتح آفاقا أخرى مهمة للبحث الأدبي، خاصة عندما يكون المؤلف شاعرا كبيرا؛ إذ ليس من العدل في شيء أن نجعل كتابة الكاتب وكتابة الشاعر سواء، فالخلفية الصوتية لسليمان الحوات، باعتباره شاعرا تقليديا يَنظم وفق الوزن والقافية، لا يمكن التخلص منها أثناء الكتابة بحال.

وإن أول ما يلفت انتباهنا في كتاب» السر الظاهر« أن العنوان أوشك أن يكون قصيدة تفعيلية من المتدارك؛ مما يؤكد أن الذاكرة الشعرية للحوات حاضرة بقوة في هذا الكتاب. فقد جاء العنوان مسجوعا سجعا قصيرا موجزا؛ وذلك لأن فقرات سجعه الثلاث جاءت قصيرة. فالفقرة الأولى «السر الظاهر» كلمتان، والثانية «فيمن أحرز بفاس الشرف الباهر» خمس كلمات أو ست إذا جعلنا «فيمن» كلمتين، والثالثة «من أعقاب الشيخ عبد القادر» خمس كلمات. ولعل هذا الاختصار أبلغ في التأثير، وجلب الانتباه، خاصة مع تلك الراء التكرارية السمعية اللثوية المجهورة، وهي تعتبر من أوضح الأصوات الصامتة في السمع، ويسميها البعض أشباه الأصوات الصائتة[2]، والتكرير صفة قوة، ومنها المكرر وهو الحرف الشديد[3]، وينشأ من تكرار صوت الراء إيقاع منسجم وانتقالات سلسة سريعة بين الكلمات، سببها طريقة حدوث هذا الصوت، وهذا ما يتذوقه القارئ باستمتاع حين يكرر قراءة العنوان؛ حيث يأتي صوت الراء التكراري لينسجم مع تأكيد شرف القادريين، وإشاعة ذكرهم المأجور صاحبه؛ لأنه إشاعة لذكر جدهم المصطفى الحبيب ﷺ، بواسطة الصفة التكرارية فيه، وكأن هذه السلسلة المتتابعة من الانغلاقات والانفتاحات لطرف اللسان، أثناء اتصالاته المتوالية السريعة باللثة، عند نطق هذا الصوت، جهد محموم في ترديد هذا الذكر، وكثرة الحديث عنه واستمراريته. وهي ساكنة بالوقف في نهاية كل مقطع، وإذا حُرِّكَتْ ضاع نغم المقطع كله؛ بسبب أن العنوان كتلة موسيقية واحدة، وضَمُّ الراءين الأولين، وكسر الأخيرة، يَكْسِرُ تلك

1. سليمان الحوات، السر الظاهر فيمن أحرز بفاس الشرف الباهر من أعقاب الشيخ عبد القادر، مخطوط بالمكتبة الوطنية بالرباط، تحت رقم: 2619 د، ص1.
2. عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، ص173.
3. سيبويه، الكتاب، ص435.

الوحدة؛ ومن ثم يضيّع توازن العنوان. وقبل الراء في المقاطع السجعية الثلاثة جاءت الهاء المهموسة الرخوة المستفلة المنفتحة الرقيقة الخارجة من أقصى الحلق؛ حيث القرب من جوف الصدر موطن الأحاسيس، وهذا الموقع الممتاز لمخرجه جعل اهتزازاتها الصوتية أكثر عرضة للتأثر المباشر بمختلف الانفعالات الجياشة في الصدر من حب ورقة وإعجاب وتقدير، كما أن الرقة المتناهية في أنسجة مخرجه في الحلق قد جعلته أكثر طواعية لإرادة الناطق به، وأسلس انقياداً؛ فمنحت صوته المهتز قدرة فائقة على التكيف مع الحالات النفسية والمشاعر الإنسانية التي تعتمل في نفس صاحبها، ومع مختلف المعاني المعبَّر عنها، خاصة وأنه جاء مكسورا بعد الألف المدّية النورانية الهاوية الرابطة بين ما يختلج في صدر سليمان الحوات من أسرار الحب والتعظيم والاحترام للنبي محمد ﷺ وآله، وبين ما ينطق به اللسان من عبارات المدح والثناء ونشر المحامد.

كما نجد سجعا آخر في العنوان، وهو السجع المتوازي بين كلمتي «الظاهر» و«الباهر»، إضافة إلى السجع المطرف بين كلمتي «الظاهر والباهر» وكلمة «القادر».

ولم يَكْتَفِ الحوات في العنوان بمُحَسِّنِ السجع، ولكن رشحه بمحسنات أُخَر ليضفي عليه نوعا من الوشي، ورونقا من الطلاوة تجعله أكثر حسنا وجمالا، كالجناس بين «الظاهر» و«الباهر»، والطباق بين «السر» و«الظاهر»، وذلك كله لتأكيد شرف القادريين وإبرازه، عبر إنشاء مقارنة بين النقيضين:الشريف والمتشرف؛ بهدف سبك الذهب، وإحراق القصب، ومجادلة المخالف وتفنيد أوهامه، ونقض ادعاءاته التي عانى المؤلف، وهو الشريف العلمي الحسني، من ويلاتها.

وزاد الحوات من إثارة العنوان عندما استعمل لفظة من ألفاظ التضاد يشترك فيها المعنى وضده، وهي «السر»، التي تطلق على الأمر الخفي والأمر الجلي.

وإذا شرحنا «السر» بالأمر الجلي وجدنا أنفسنا أمام الترادف اللغوي بين كلمتي «السر» و«الظاهر».

كما يجلب الانتباه في العنوان كثرة النعوت؛ فالسر ينعت بكونه ظاهرا، والشرف يوصف بالإبهار، وعبد القادر ينعت بالمشيخة على جهة القلب التركيبي.

إن أهم سمة يمكن الخلوص إليها من هذا العنوان، عبر كل ما سبق وما سيلحق، هي ظاهرة التكرار؛ فقد تكررت الراء في هذه المقاطع السجعية القصيرة سبع مرات، وهي أصلا -كما أسلفت- حرف تكراري، وسُبقت بالهاء المطَّلعة على الصدر، وقبلهما ألف مدّية منتصبة كالمنارة، كما تكرر السجع، وتكررت محَسّنات بديعية أخرى، وكذلك النعوت، وتكررت زِنَةُ «فَعْلُنْ» إحدى عشرة مرة، ويتضح ذلك بتقسيم العنوان عَروضيا، مع الوقوف على آخر كل مَقطع من مقاطع العنوان بالسكون، وكأننا نقرأ قصيدةً تفعيليةً مكونة من ثلاثة أسطر كما يلي:

السْسِرْ/ رُالظْظَا/ هِرْ

0--0 / 0--0 / 0--0 /-

فِي/ مَنْ أَحْ/ رَزَ بِ/ فَاسَ الشْ/ شَرَفَ الْ/ بَاهِرْ/

0-/ 0--0/ --- / 0--0 / --- 0 / 0--0/

مِنْ أَعْ/ قَابِ الشْ/ شَيْخِ/ عَبْدِ الْ/ قَادِرْ

0-0 -/ 0--0/ 0--/ 0--0/ 0-- 0 / 0--0

لقد أوشك العنوان أن يوزن على بحر المتدارك. وتجدر الإشارة إلى أن الجانب الإيقاعي في الشعر قائم على التكرار؛ فبحور الشعر العربي تتكون من مقاطع متساوية، والسر في ذلك يعود إلى أن التفعيلات العروضية متكررة في الأبيات؛ فمثلاً في بحر الرجز (مستفعلن مستفعلن مستفعلن)، هذا بالإضافة إلى أن التفعيلة نفسها تقوم على تكرار مقاطع متساوية. إن هذا التكرار المتماثل أو المتساوي يخلق جواً موسيقياً متناسقاً؛ فالإيقاع ما هو إلا أصوات مكررة، وهذه الأصوات المكررة تثير في النفس انفعالاً ما[1].

ولا شك في أن التحليل الصوتي لنصوص تراثنا المكتوب من لدن شعراء مبرزين، بما فيها من أصوات وإيقاعات، يساعد كثيرا في فهم طبيعتها، وفي الكشف عن الجوانب الجمالية فيها، بالإضافة إلى ما في ذلك من كشف للانفعالات النفسية وللعواطف التي تحكم مبدعها، والتي تدفعه إلى اختيار أصوات وإيقاعات بعينها، وليس يخفى أن مادة الصوت هي مظهر الانفعال النفسي، وأن هذا الانفعال بطبيعته هو سبب في تنويع الصوت بما يخرجه فيه من طباق وجناس وترادف وغير ذلك.

ونستطيع أن نحكم على عمل الأديب أو المبدع من خلال دراسة المستوى الصوتي في النصوص التي أبدعها، وفيما إذا كان موفقا في توظيف الأصوات والنغم في دعم المعاني التي يطرحها؛ حيث تكمن في المادة الصوتية إمكانات تعبيرية هائلة؛ فالأصوات وتوافقها وألعاب النغم والإيقاع والكثافة والاستمرار والتكرار والفواصل.. كل هذا يتضمن بمادته طاقة تعبيرية فذة[2].

وليس يخفى ارتباط مستويات اللغة المختلفة ببعضها، وتعتبر دراسة المستوى الصوتي الخطوة

1. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص8.
2. صلاح فضل، علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ص25.

الأولى لدراسة المستويات الأخرى؛ فعلى سبيل المثال لا يمكن دراسة الصرف دراسة صحيحة إلا بالاعتماد على الوصف الصوتي[1].

ولا ينكر عاقل أثر الموسيقى والنغم في شد المتلقي، وجعله أكثر انتباها، وأشد إصغاء، بل إن موسيقى الشعر هي أجمل ما فيه من عناصر، وللشعر نواح عدة للجمال، أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرْس الألفاظ، وانسجام توالي المقاطع، وتردد بعضها بعد قدر معين منها، وكل هذا هو ما نسميه بـ«موسيقى الشعر»[2].

ويكفي أن نرى أثر النغم حزنا أو سرورا على نفسية السامع، حتى ندرك أهمية ما في الشعر من موسيقى ونغم، وما يحدثانه في النفوس من تأثير وانفعال؛ فإذا سيطر النغم الشعري على السامع وجدنا له انفعالا في صورة الحزن حينا، وفي صورة البهجة حينا آخر، وفي صورة الحماس أحيانا أخرى، ويصحب هذا الانفعال النفسي هزات جسمانية منتظمة ومعبرة[3].

ويبدو الإيقاع الموسيقي واضحا في «السر الظاهر»، ولكن لهذا الإيقاع طريقته الخاصة التي تختلف عن الشعر المقيد بالوزن، ويؤدي هذا الإيقاع وظيفة فاعلة في تكثيف المعنى، وزيادة طاقته التعبيرية؛ من خلال انسجامه مع أجواء النصوص ومعانيها.

يبدو لي أن كتاب «السر الظاهر» جمع بين مزايا الشعر والنثر معاً؛ فقد أعفي التعبير من قيود القافية الموحدة والتفعيلات التامة، فنال بذلك حرية التعبير الكاملة عن جميع أغراضه العامة، وأخذ في الوقت نفسه من الشعر الموسيقى الداخلية والسجعات المتقاربة في الوزن.

وقد برز الإيقاع في مواطن كثيرة من كتاب «السر الظاهر»، والإيقاع هو «عبارة عن تردد ظاهرة صوتية ما على مدة زمنية محددة النسب»[4]، ولا يحتاج قارئ الكتاب إلى عناء كبير ليحس بالإيقاع والنغم، دون أن يكون ذلك بالطبع على حساب المعنى المقصود، إلا فيما ندر.

وقد كثرت الشواهد على ذلك في الكتاب؛ بحيث يصعب حصرها، ومن ذلك أننا نرى كيف تختل الموسيقى الكامنة في تركيب بعض الجمل، لو قمنا بإحداث تغيير في كلماتها أو ترتيبها، استبدالا أو تقديما وتأخيرا؛ فلو أردنا تقديم كلمة «الجدود» في قول المؤلف: «وفاحت مسكة أعرافه في الوجود، وسارت مسير الشمس في سماء الأبناء والجدود»[5]، وقرأناها: «وفاحت مسكة أعرافه

1. هلال عبد الغفار حامد، أصوات اللغة العربية، ص 15.
2. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 13.
3. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 19.
4. شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، ص 60.
5. سليمان الحوات، السر الظاهر، ص 1.

في الوجود، وسارت في الأبناء والجدود مسير الشمس»، إذاً لاختفى هذا الإيقاع المتوازن الجميل المتولِّد من التقابل الصوتي بين كلمتي «الوجود» و«الجدود».

ومثل هذا الإجراء الاستبدالي يعد منهجا علميا يفيد منه الباحث في إدراك أسرار التركيب وجمالياته وغاياته، ويسمح بفهم الاختيار الأسلوبي للمبدع، والأنماط اللغوية التي كان بوُسْع المؤلف أن يختار منها في عملية الإنتاج. لفعل ذلك يمكن أن نقوم بإجراء استبدالي، إذ ننطلق من وحدة لغوية معينة في النص، لنضع بدائلها المحتملة في النظام اللغوي[1].

ومن أهم المقومات الصوتية في كتاب «السر الظاهر» ظاهرة السجع، التي لا يفوّت المؤلف فرصة إلا أثبتها. ورغم كون ذلك مظهرا من مظاهر التقليد، إلا أنه يضفي جمالية كبيرة على النص؛ إذ ليس كل التقليد عيبا. والسجع، في أصله، مأخوذ من سجع الحمام، ومعناه موالاة صوتها على طريق واحد، وتقول العرب: سجعت الحمامة إذا طربت في صوتها، ويقال: سجعت الناقة سجعاً: مدت حنينها إلى جهة واحدة[2]. وهو، عند البلاغيين، تواطؤ الفاصلتين من النثر على حرف واحد[3]. ومن أنواع السجع التي وردت في كتاب «السر الظاهر»:

- السجع المطرف

وهو الذي تختلف سجعاته في الوزن، وتتفقان في التقفية[4]؛ بمعنى أن الكلمتين الأخيرتين تتفقان في الحرف الأخير -أي في التقفية-، وتختلفان فيما عدا ذلك؛ كما في قول المؤلف: «وبعد، فلما كانت البيتة القادرية، التي أقمارها في سماء المجد سارية»[5]، وقوله كذلك: «صاحبنا الزكي الماجد، ودرة ودنا من بين القلائد»[6]، وقوله: «واقتفت آثارهم الأئمة، من علماء هذه الأمة»[7].

- الترصيع

وهو ما اتفقت فيه ألفاظ القرينتين أو أكثرها في الوزن والتقفية[8]، وسمي بذلك تشبيهاً له بجعل إحدى اللؤلؤتين في العقد في مقابلة الأخرى، ومن أمثلته في كتاب «السر الظاهر»: «بواسطة بضعته الطاهرة، وصدف درر ذريته الفاخرة، مولاتنا فاطمة سيدة نساء الدنيا والآخرة»[9]، وقوله:

1. صلاح فضل، علم الأسلوب، ص233.
2. عبد المتعالي الصعيدي، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، ج4/ ص92.
3. ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ج1/ ص59.
4. الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص362.
5. سليمان الحوات، السر الظاهر، ص2.
6. نفسه، ص2.
7. نفسه، ص5.
8. السكاكي، مفتاح العلوم، ص187. والسيوطي، معترك الأقران في إعجاز القرآن، ج2/ ص104.
9. سليمان الحوات، السر الظاهر، ص2.

«والصلاة والسلام على روح العالم، ومدد الأنبياء والمرسلين من لدن آدم، وحصن النجاة لمن على الإيمان بما جاء به داوم»[1]، وقوله: «وعلى أصحابه نجوم الهداية، وشموس المعرفة في سماء الرواية، وأسود الدين في معترك الحماية»[2]، وهذا النوع من السجع كثير في الكتاب.

- السجع المتوازي

ومعناه أن تختلف الألفاظ في الفقرات المسجوعة، وتتفق في الكلمة الأخيرة من كل فقرة[3]، ومثاله في «السر الظاهر» : «من ولديها اللذين حدثت عنهما السنة، بأنهما سيدا شباب أهل الجنة»[4]، وقوله أيضا: «وعلى آله الذين طهرهم الله من الأدناس، وركب ماهيتهم من أطيب الفصول والأجناس»[5]، وقوله: «والرضى عمن اقتفى آثارهم، وأورثه الله معارفهم وأسرارهم»[6].

- السجع القصير الموجز

وهو ما تكون فيه كل فقرة مسجوعة مؤلفة من ألفاظ قليلة[7]. قال أبو الفتح الموصلي: «وأما السجع القصير فأحسنه ما كان مؤلفاً من لفظتين لفظتين؛ كقوله تعالى: ﴿وَالْمُرْسَلاتِ عُرْفًا، فَالْعَاصِفَاتِ عَصْفًا﴾[8]. ومثاله في «السر الظاهر»: «كسلطان العارفين، وقدوة السالكين، وملاذ الخائفين»[9]، وقوله أيضا: «ومنها أن بيتهم العظيم، مما تواتر بالشرف الصميم»[10]، وهذا السجع كثير في الكتاب قيد الدراسة.

- السجع الطويل المفصح

وهو ما تطول الألفاظ فيه، وتتفاوت درجاته في الطول، وأقصر الطوال ما يكون من إحدى عشرة لفظة، وأطولها غير مضبوط[11]. وقد ورد هذا النوع من الجناس في كتاب «السر الظاهر» بشكل متداخل مع السجع القصير الموجز، ومثاله: «الحمد لله الذي خلق آل البيت من أنوار عظمته، التي أودعها في أصلابهم بسابق قدرته، وكشف عن أسرارها في وجوههم بمقتضى حكمته؛

1. نفسه، ص2.
2. نفسه، ص2.
3. محمد عبد الرؤوف المناوي، التوقيف على مهمات التعاريف، ص 397. وسعد الدين التفتازاني، مختصر المعاني، ج1/ ص 279.
4. سليمان الحوات، السر الظاهر، ص 2.
5. نفسه، ص2.
6. نفسه، ص2.
7. ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج1/ ص236.
8. المرسلات،الآيتان: 1-2.
9. سليمان الحوات، السر الظاهر، ص 2.
10. نفسه، ص3.
11. ابن الأثير، المثل السائر، ج1/ ص 235.

لاستمدادهم ممن طابت به العناصر، وفاحت مسكة أعرافه في الوجود، وسارت مسير الشمس في سماء الأبناء والجدود، حتى عمت بشذاها الأغوار والنجود، وطبقت بأنوارها البواطن والظواهر، بواسطة بضعته الطاهرة، وصدف درر ذريته الفاخرة، مولاتنا فاطمة سيدة نساء الدنيا والآخرة، فإنها الأصل الثاني لجمالهم الباهر، من ولديها اللذين حدثت عنهما السنة، بأنهما سيدا شباب أهل الجنة، وأنهما وذريتهما أمان لهذه الأمة وجُنة؛ إذ عنهما تفرعت دوحتها في روض الشرف الناضر، واخضرت أوراقها بما أصابها من وابل الجمال، وافْتَرَّت أكمامها لما تجلت لها أسرار الجلال، وأينعت أفنانها لما أدركت به من ثمار الكمال؛ فكان منها اقتيات القلوب في الأول والآخر، والصلاة والسلام على روح العالم، ومدد الأنبياء والمرسلين من لدن آدم، وحصن النجاة لمن على الإيمان بما جاء به داوم، مولانا محمد الذي عمت رسالته البادي والحاضر، وعلى آله الذين طهرهم الله من الأدناس، وركب ماهيتهم من أطيب الفصول والأجناس، وجعلهم نتيجة الخير عقب مقدمتي القياس، في شكل المناقب والمفاخر، وعلى أصحابه نجوم الهداية، وشموس المعرفة في سماء الرواية، وأسود الدين في معترك الحماية للحنيفية السمحاء من كل كافر»[1].

نلاحظ في هذه الفقرة سجعات قصيرة تغلفها أخرى طويلة، وفي هذا إفصاح عن جانب مهم من الإبداع والتجديد في الكتابة لدى سليمان الحوات؛ فكلمات «العناصر» و«الظواهر» و«الناضر» و«الآخر» و«الحاضر» و«المفاخر» و«كافر»، تشكل سجعات طويلة مفصحة تنتظم في طياتها سجعات قصيرة موجزة، لتعطي لنا مشهدا موسيقيا آسرا، يجعل القارئ مترقبا حرف الراء الذي من المفترَض أن يُقْرَأَ ساكنا؛ لأن العرب لا تقف على متحرك، والوقوف على الراء هنا ضروري لتحافظ الفقرة المسجوعة على بُعدها النغَمي، وهنا نتساءل: أليست هذه الفقرة البديعة الماثلة أمامنا هي بداية التقعيد الحقيقي على مستوى الشكل لقصيدة التفعيلة؟ وأعتقد أن الجواب عن هذا السؤال يتطلب دراسة مستقلة في هذا الموضوع، لعلنا نعيد الأمور إلى نصابها، ونعطي لكل ذي حق حقه، ولا يهم إن كان الحوات هو أول من كتب على هذا النمط السجعي، الذي يزعم المعاصرون أنهم أول من سبر أغواره، ولكن -بكل تأكيد- فإن نازك الملائكة وبدر شاكر السياب -في نظري- (تضاف) قد سُبقَا بقرون إلى اكتشاف شكل قصيدة التفعيلة، وإن كان يُحمد لهما ذلك الإثراء في المعاني، والله تعالَى أعلى وأعلم.

ولا يخفى أن بلاغة السجع وقيمته الفنية نابعة من هذه الموسيقى والإيقاع المتكرر الذي يحدثه التوافق والتآلف بين الألفاظ المسجوعة، ومن خلال هذا الترابط اللفظي والجرْس الصوتي تتجلى بلاغة السجع، وتظهر مزيته على غيره من ألوان البديع.

وإذا كان السجع هو المحسّن البديعي المسيطر على متن «السر الظاهر»، فإن النص لا يخلو من

---

1. سليمان الحوات، السر الظاهر، ص1.

محسنات أخرى، سأعرض بعضها فيما يلي، وكلها داخلة في رسم لوحة الإيقاع الداخلي للنص، لتخرجه لنا في أحسن حلة، تمتع الأسماع، في محاولةٍ لأسر القارئ؛ ومن ثمَّ، ممارسة الحق الطبيعي للمؤلف الشاعر، وهو عملية الإقناع:

– **الجناس المحرف**: وهو ما اختلف فيه اللفظان في هيئة الحروف؛ أي في الحركة والسكون، واتفقا في نوع الحروف وترتيبها وعددها، وسمي بذلك لانحراف هيئة أحد اللفظين عن هيئة الآخر[1]؛ كما في قول الحوات: «... بأنهما سيدا شباب أهل الجَنَّة، وأنهما وذريتهما أمان لهذه الأمة وجُنَّة»[2]، ولعلك تلاحظ أن الجناس أضاف إلى الكلام نوعاً من الموسيقى الممتزجة بموسيقى السجع المنتظمة للسياق كله، كما لفت انتباه المتلقي إلى العلاقة بين المتجانسين؛ فالحسن والحسين مبشران بالنجاة من النار، فمن تبعهما من أفراد الأمة في صفاتهما التي بها استحقا الجنة، نجا كما نجيا؛ فالعلاقة بينهما وثيقة جدا، ومن ثمَّ كان التشابه الشكلي انعكاسا لطبيعة العلاقة بين الطرفين، ثم إن هذه الموسيقى تجذبك إلى ما وراءها من الفرق الدلالي العميق بين (الجَنَّة)؛ ذلك المكان الجميل الرامز للسلام والخلود والسعادة، وبين (الجُنَّة)، التي تستدعي الخوف والفناء والشقاء. ثم ينعكس هذا الفرق إلى جمع عندما تصبح الجَنَّةُ جُنَّةً من النَّار، ومنه أيضا قوله: «أجبته عن ضغط بعد الإكثار في بينة الاسترعاء من شهود الأَعذار، بما لا يبقى معه في مجلس الحكم إِعذار»[3]؛ فبعد استكمال الجناس المعنوي لشروطه بكلمات: (ضغط – بينة – شهود – مجلس – حكَم)، يأتي الجناس اللفظي ليتربع على عرش صورة المحاكمة الدنيوية والأخروية استنادا إلى هذه الصورة البلاغية البديعة؛ فجاءت الأولى جمعا «أعذار»، وجاءت الثانية مفردة «إعذار»، والقاضيان اثنان: قاضٍ أخروي هو الله، و قاضٍ دنيوي هو الشيخ أبو محمد عبد الواحد القادري الشريف، وقد أصدر حكمه على المؤلف نهائياً وحضوريا، بكتابة «السر الظاهر»، وهذا الحكم لا يقبل الاستئناف، وقد أعذر من أنذر؛ إذِ الشرفاء سلاطين مملكة الباطن، وديوان السر، وسهام دعوتهم من هناك لا تخطئ، ولا يُقبل في ردها إعذار ولا أعذار.

– **الجناس الناقص**: وهو ما نقص فيه أحد طرفي الجناس عن الآخر في عدد الحروف[4]؛ كقول الحوات: «خشيت على نفسي بمخالفته غضا أو إغضاء»[5].

– **الجناس المضارع واللاحق**: وهو ما اختلف فيه اللفظان في نوع الحروف، بشرط ألاّ يقع

1. سعد الدين التفتازاني، شروح التلخيص، ج4/ ص 420.
2. سليمان الحوات، السر الظاهر، ص 1.
3. نفسه، ص 3.
4. أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص 398.
5. سليمان الحوات، السر الظاهر، ص 3.

الاختلاف في أكثر من حرف[1]، ومثاله: «المحافظة على نسبها، والمنافسة في نظم درره بسمط حسبها»[2]؛ فالجناس هنا واقع فيما بين كلمتيْ «نسبها» و«حسبها».

ورغم هذه الألفاظ المختارة بعناية، والتراكيب الممزوجة بسلاسة وإتقان، فإن ما يميز أسلوب الحوات، في كتاب «السر الظاهر»، هو الوضوح في التعبير، والدقة في الشرح والتعليق، والتنظيم المحكم بين الألفاظ والجمل؛ فأسلوبه سهل سلس ليّن سليم خالٍ من التعقيد التعبيري، ينساق القارئ معه بكل تلقائية ويُسر؛ فلا يجد فيه ما يحجب الإدراك والفهم، ولعل ذلك يعزى إلى طول تمرسه بالخطابة بمساجد فاس.

من خلال ما سبق، يتبين لنا أن الشاعر يصعب عليه التخلص من ذاكرته الشعرية وهو ينثر؛ وذلك لكون الإنسان لا يتكلم أو يكتب من فراغ، بل لا بد من أن يتأثر بمخزونه الفكري ومرجعيته الذهنية، سواء أكانت شعرية أم علمية أم سياسية أم غيرها.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت/ 1995م.
- أنيس (إبراهيم)، موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت، ط4/ 1972م.
- التفتازاني (سعد الدين):
  • شروح التلخيص، دار الكتب العلمية، بيروت/ (د ت).
  • مختصر المعاني، مكتبة البشرى، كراتشي، باكستان/ (ب ت).
- الحوات (أبو الربيع سليمان بن محمد العلمي)،السر الظاهر فيمن أحرز بفاس الشرف الباهر من أعقاب الشيخ عبد القادر، مخطوط بالمكتبة الوطنية بالرباط، تحت رقم: 2619 د.
- السكاكي (أبو يعقوب)، مفتاح العلوم، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2/ 2010م.
- سيبويه (أبو بشر عمرو بن عثمان)، الكتاب، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، دار الرفاعي، الرياض، ط2/ 1988م.

---

1. عبد الرحيم بن أحمد العباسي، معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، ج1/ ص330.
2. سليمان الحوات، السر الظاهر، ص2.

- ابن سنان (الخفاجي)، سر الفصاحة، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1/ 2010م.

- السيوطي (جلال الدين عبد الرحمان)، معترك الأقران في إعجاز القرآن، اعتنى به: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1/ (د. ت).

- الصعيدي (عبد المتعالي)، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، مكتبة الآداب للطباعة والنشر، القاهرة، ط1/ 2005م.

- العباسي (عبد الرحيم بن أحمد)، معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، الرياض، ط1/ 1997م.

- عبد الجليل (عبد القادر)، الأصوات اللغوية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1/ 1988م.

- عياد (شكري محمد)، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة/ 1978م.

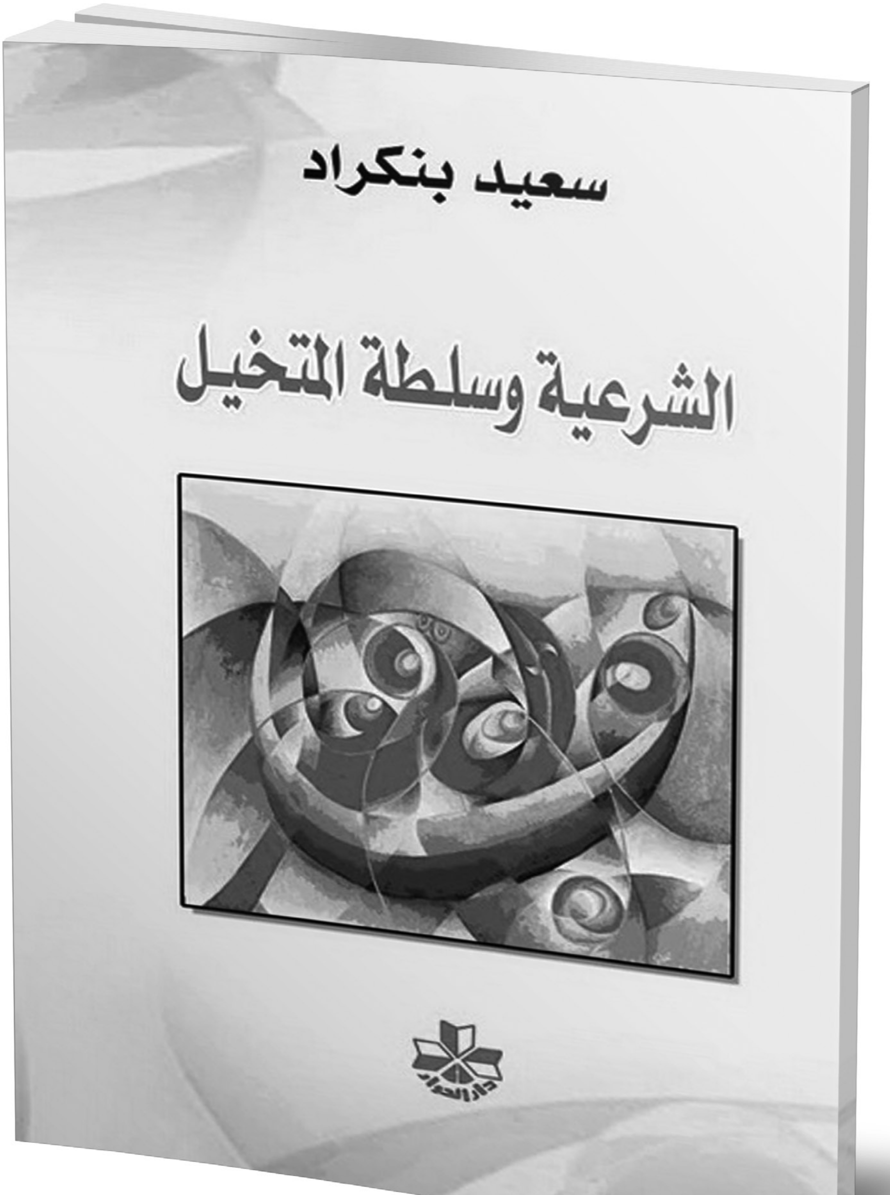
- فضل (صلاح)، علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة/ 1992م.

- القزويني (الخطيب)، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق عماد بسيوني زغلول، دار الأرقم، بيروت، ط1/ 2005م.

- المناوي (محمد عبد الرؤوف)، التوقيف على مهمات التعاريف، دار الفكر المعاصر، بيروت، تحقيق: محمد رضوان الداية، ط1/ 1990م.

- الهاشمي (أحمد)، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار إحياء الكتب العربية، إندونيسيا/ 1960م.

- هلال (عبد الغفار حامد)، أصوات اللغة العربية، مكتبة وهبة، القاهرة، ط3/ 1996م.


سعيد بنكراد
الشرعية وسلطة المتخيل
دار الحوار

تشطير الشعر الريفي التقليدي: بحث في النواة التركيبية-الإيقاعية

جمال أبرنوص[1]

نعرض في هذا المقال المقتضب لموضوع النص الشعري الريفي التقليدي المغنى، من زاوية البحث عن وحدته أو وحداته القاعدية، طمعا في التعرف على الطريقة المثلى لتشطيره إلى مكونات تركيبية–إيقاعية Syntaxico-rythmiques دالة؛ بحيث نسوغ طريقة تفكيك سلسلة القول الشعري، ونعضد المقترح القاضي بتقسيم «الإيزري» الريفي إلى رباعيات عوضا عن ثنائيات.

هذا المطلب الإيقاعي موصول بداهة بقضايا التدوين، ونحن نريد أن ننأى من خلاله عن التشطير الحدوسي الذي يتملَّكُ ذَاتَ الباحثِ المشتغل على متن من صميم منظومته الثقافية. ولعلنا واقعون تحت وطأة الانطباع الذي صقلته سنوات احتكاكنا بهذا الشعر، ورسمت معالِمَه ذائقتُنا الشعرية، وعُدَّتُنا النقدية التي تغلب فيها العربية بصفتها لغة واصفة، فغدت بموجبه مهمة تحديد مقاطع سلسلة القول الشعري عملية آلية لا يطولها السؤال والجدال. وإسهابا في توضيح أثر اللغة الواصفة، بحمولتها الاصطلاحية، نستدعي كلام عبد الله بونفور وقد أثارته طريقة تدوين (نسخ) مخطوط أمازيغي قديم؛ إذ يقول: «في أحد مخطوطات مجموعة رو Roux[*]، قام الناسخ المتأدب بكتابة تعليقات كثيرة على شكل الأبيات الشعرية، من قبيل: «كل سطر يمثل شطرا Hémistiche، والبيت يتكون من شطرين». وهذه إفادة لا يمكن الأخذ بها؛ لأن الناسخ متفقه في العربية الفصحى، وهو بالتأكيد عليم بشؤون الشعر العربي طالما قد اختار أن يعلق على الشعر الأمازيغي بمفردات من صميم النقد العربي. من يضمن لنا أن يكون البيت الأمازيغي ثنائي الأشطر فعلا، على غرار الشعر العربي؟ ألا يتعلق الأمر بعملية إسقاط لا يدركها الناسخ؟»[2]. ونحن نستشف من هذه التجربة مغزى مفيدا، يحثنا على تجنب نظير هذا الإسقاط، ويدفعنا إلى تفادي سهام الرصد التذوقي. وهو ما لن يتأتى ما لم نتخذ مسلك الحياد تجاه النصوص، وما لم نقاربها بغير تصور سابق عن تجربة التقطيع.

---

1. أستاذ باحث، الناظور، المغرب.

*. يقصد المستمزغ الفرنسي أرسين رو Arsène Roux (1893–1971)، الذي قام بجمع عدد كبير من المخطوطات العربية والأمازيغية (المكتوبة بالحرف العربي).

2. Abdallah Bounfour, «Transformation et enjeux de la poésie berbère», p184-185.

في هذا المستوى دائما يبدو مفيدا استحضار تجربة الباحث حسن جواد مع عروض الشعر المنظوم بأمازيغية تاشلحيت، وخصوصا مع الإيزلي. لقد استشعر الباحث، بسبب غياب القافية عن هذا الشعر، صعوبة الخوض في سؤال التشطير، وتحسس جدية استجلاء أجزاء النص بدقة ورصانة. وهذا في الحقيقة هو الحافز الذي زج بالباحث في شرنقة القياس المستضمر للارتجال الشعري Le Calcul inconscient de l'improvision الذي يسم الشعر المنظوم بأمازيغية تاشلحيت. وهو يقول في هذا الباب: «يتم إنشاد الإيزلي باسترسال، بصرف النظر عن طوله، وبإيقاع متواصل Rythme ininterrompu؛ إذ لا يعمد المنشدون إلى أي وقفة تسبق نهاية النص، ولا يتوقفون على الإنشاد إلا لأخذ النفس. لهذا تجد أن هؤلاء لا يخلفون وراءهم أي مرجع محسوس يسمح لنا بتحديد نهاية البيت»[(1)].

هذا الكلام لا ينسحب انسحابا مطلقا على تجربتنا مع شعر الريف ومُنشديه، ففي حوزتنا مؤشر هام يسلط بعض الضوء على حدود سلسلة القول الشعري. وهذا المؤشر هو القافية، لاسيما وأنها علامة وَقْفٍ كاشفة لانشطار البيت إلى أجزاء. غير أن وجود هذا المؤشر لا ينفي احتمالية انشطارات أخرى من مستويات دنيا تمس هذه الأجزاء. وهذا، اختصارا، هو صلب السؤال الذي نريد الخوض فيه عبر هذه الورقة.

1. تشطير الشعر الريفي التقليدي من زاوية نظر مقارنة

يقدم الرصد المقارن للظواهر فائدة عميمة، تزداد بازدياد حاجة الباحث إلى تعميق النظر في ظاهر التماثلات والاختلافات، وتربو بمقدار سعيه إلى موضوعية النتائج والأحكام، كل ذلك في اطراد مع حرصه على توسيع دائرة المتون التي يختارها مادة للرصد التقابلي. وهو مفيد أيضا لأنه منهج بحث يستولد بالضرورة أسئلة التفسير المقلقة؛ إذ يصير الشبه الملحوظ بين العناصر والمتون محركا للمساءلة، وحافزا لاسْتِغْوار الأسباب الكامنة خلفه، كما يصبح الاختلاف السطحي دافعا للغوص وراء البنيات العميقة المتماثلة. وبذلك كان، في الحالتين معا، جسرَ عبور يسيرُ بالباحث صوب مساحات المعرفة العلمية الرحبة، تلك التي لا تكف عن مواجهة سلطة الايديولوجيا التي تتغذى على خطاب الخصوصيات المتوهمة.

قد يبدو هذا الكلام حديثا عاما، لكنه في الحقيقة مرتبط بوثاق وطيد إلى كثير من تفاصيل هذا الإشكال. والذي يدفعنا إلى هذا الكلام هو وقوفنا على تَماثل شكلي مثير يجمع متننا الشعري بتجارب شعرية خاصة ذات إحداثيات تاريخية وجغرافية مختلفة. ونحن لا يعنينا فقط أن نفتح جبهة السؤال عن البواعث والمبررات، ولكن الذي يعنينا أيضا هو تأصيل التصنيف العروضي

1. Hassan Jaouad, Le calcul inconscient de l'improvisation: poésie berbère: rythme, nombre, et sens, p18.

الذي نسعى إليه تأصيلا رصينا، بشكل تتعاضد فيه تفاصيل التفكيك العروضي، ونتائج القراءة الصوتية، وتتسق بنيات المفاهيم والمقترحات.

1.1. الرباعيات الشعرية بالغرب الإسلامي، وتوصيف التقاطعات

ننطلق في هذا المحور الفرعي من فرضية نقدية فحواها وجود تقاطعات شكلية تجمع الأشعار التقليدية لشعوب الغرب الإسلامي، بالنظر إلى الصلات السوسيوتاريخية التي تجمعها، واعتبارا لحقيقة المثاقفة التي حتمها الجوار الجغرافي، لا سيما ما كان نتاجا عرضيا لعمليات بحث هذه الشعوب عن المجال الحيوي.

ننطلق أيضا من ملاحظة هامة رصدناها منذ بدايات اشتغالنا على الموروث الشعري الريفي، هي إمكانية تشطير نصوصه الموسومة «إيزران Izran» إلى أجزاء أربعة، رغم أن التقليد الكتابي الذي كُتِبَ له الشيوع بين الباحثين والمهتمين يقضي بتقسيم هذه النصوص إلى شطرين اثنين لا أكثر.

بعد هذه الإشارات اللازمة ندلف حقل المقارنة، لنسوغ صيغة التشطير التي ينبغي اعتمادها في كتابة الإيزري الريفي، وغيره من أنماط الشعر التقليدي المحلية. وسنكتفي في هذا المستوى من التبرير بعقد مقارنات شكلية بين نصوصنا الشعرية ونصوص أخرى من إبداع جماعات متوسطية؛ كي يتبين وجود نقاط شبه جامعة، تدفعنا إلى اعتبار البنية الرباعية في التشطير دائرة مشتركة تليدة، وقالبا نظميا مؤسسا للقول الشعري في مجمل ربوع هذا المجال. ولعل أيسر السبل إلى ذلك استدعاء الشواهد الشعرية المزعومة، ونحن لا تعوزنا الأمثلة والشواهد، ومنها نذكر تمثيلا:

أ. رباعيات مغربية

– رباعيات نساء فاس؛ مُرَدَّدات تتكون في الغالب من أربعة أشطار، تدور حول عاطفة الحب. تنشد بالخصوص في النزه التي كانت تقيمها العائلات الفاسية أيام الربيع في البساتين التي تحيط بالمدينة. (ينظر: محمد الفاسي، رباعيات نساء فاس (العروبيات)، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ط2/ 1986م).

– رباعيات سيدي عبد الرحمان المجدوب؛ رباعيات شعرية نظمها الشيخ: سيدى عبد الرحمان المجذوب، موضوعها الحِكَم والمواعظ. (ينظر: القول المأثور من كلام الشيخ عبد الرحمن المجذوب، تصنيف وشرح: نور الدين عبد القادر، المطبعة الثعالبية، الجزائر/ د.ت.)

– رباعيات سيدي محمد البهلول؛ مُرَدَّدات شبيهة بتلك المنسوبة إلى سيدي عبد الرحمان المجذوب من حيث الشكل والمضمون، وهي ليست كل ما أبدعه الشيخ، إذ ينسب إليه رواة المأثور وحفاظه نصوصا من نوع فني آخر يطلق عليه لفظ العروبيات. (ينظر: المصطفى وزاغ، الكلام

المكمول لسيدي امحمد البهلول (ديوان عزري العلوة)، منشورات الزمن، سلسلة شرفات، الدار البيضاء، ع21/ 2008م).

- رباعيات ملعبة الكفيف الزرهوني؛ تخضع الملعبة لنظام عروض البلد الذي أثاره ابن خلدون، وهي عبارة عن مزدوجات شعرية (مقيدة بالتقفية في جميع الأشطار)، منتظمة في شكل مقاطع خماسية الأبيات، يسهل ملاحظة خضوعها لنظام خاص، إذ تتوالى في مقاطعها الكبرى رباعيات (بحساب الأشطر) تليها سداسيات. (ينظر: ملعبة الكفيف الزرهوني، تحقيق: محمد بن شريفة، المطبعة الملكية/ 1987م).

- رباعيات نساء جبالة؛ جمعها الباحث الفرنسي س.بيارناي S. Biarnay، إلى جانب مرددات كثيرة كانت ما زالت سائرة بالشمال المغربي إلى حدود العقد الثالث من القرن الماضي. وقد أدرجها الباحث، من منطلق هاجسه الإثنوغرافي، في إطار مدونة شعرية هي «أغاني فترات العزق Sarclage وجني المحاصيل Glanage».

(Voir: S.Biarnay, Notes d'ethnographie et de linguistique Nord-Africaines, Edition Ernest Leroux/ 1924).

- رباعيات الغيوان (الحيدوس)؛ رباعيات شعرية دارجية اللسان، تتماثل كثيرا من حيث الشكل مع الإيزري الرباعي. وهي منتشرة في مختلف ربوع أعالي الريف الأوسط وغربه (بني بوفراح، تركيست، بني كميل..)، بما فيها القبائل الأمازيغوفونية الصنهاجية (أيث مزدوي، صنهاجة السراير..). غير أن هذا النوع الشعري التقليدي ليس حكرا على هذا المجال، إذ نجد ما يماثله في الشكل والمضمون في قبائل أخرى من شمال المغرب وشرقه. وهو يحمل أسماء تختلف باختلاف المجالات الجغرافية الحاضنة، وأحد هذه الأنواع التي تماثله نوع يعرف باسم « الهيتي» ينشد بقبائل الجاية والحياينة (إقليم تاونات)، وآخر يطلق عليه»ازْرِّيع» ينتشر بقبيلتي مطالسة وآيث بويحيي (إقليم الدريوش وجزء صغير من إقليم كرسيف).

- رباعيات الهيت؛ رباعيات شعرية شبيهة برباعيات الهيت السائرة بالريف الأوسط الصنهاجي والعربفوني، إن على مستوى البناء الشعري، أو على مستوى السياق الموسيقي المحايث. لكنها تختلف عنها بوجود نوع فرعي منبثق عنها معروف المؤلف (يعرف بالكوال lgewwal). وهي منتشرة بين القبائل المحيطة بمدينة «كرسيف».

- مربوع الملحون؛ يطلق المربوع على البيت الذي يتكون من أربعة أشطار، وهو شكل متفرع عن النوع المعروف بـ«المبيت»، والذي يعتبر بدوره نوعا عروضيا من أعاريض الملحون الأربعة. أما الثلاثة الباقية فهي: مكسور الجناح، والمشتب، والسوسي. (ينظر: عباس الجراري، الزجل بالمغرب: القصيدة، ص135-139).

ب. رباعيات أندلسية:

– المواليا؛نوع شعري عامي اللسان، يأتي في هيئة بيتين. وقف مبدعوه شطر كل بيت منها بقافية. وسموا الأربعة صوتا. (ينظر: صفي الدين الحلي، العاطل الحالي والمرخص الغالي، تحقيق: حسين نصار، ص 105).

– القوما، أحد الأنواع الشعرية الطويلة التي تأتي وحدته الصغرى في شكل بيت مركب من أربعة أقفال، منها ثلاثة متساوية في الوزن والقافية، والآخر –هو الثالث– أطول منها، وهو مهمل بغير قافية. (ينظر: صفي الدين الحلي، العاطل الحالي والمرخص الغالي، ص 126).

– رباعيات ابن قزمان؛ عبارة عن مقاطع رباعية صغرى تتضام داخل نصوصه الزجلية، يصل عددها في أطول زجلياته 43 رباعية. ويدور معظمها حول مواضيع: الغزل (المغزول)، والمديح، ووصف الخمرة..؛ وبذلك كانت قريبة من الموضوعات التي خاض فيها الشعراء الجوالون (التروبادور). (ينظر: إغناطيوس كراتشوفسكي، الشعر العربي في الأندلس، ترجمة: محمد منير مرسي، ص 70–71).

– رباعيات الرومانثيات؛ أناشيد الحدود أو القصائد الثغرية أو ما اصطلح عليه بالإسبانية بـ Romances Fronterizos، شعر شعبي عبارة عن أناشيد وقصائد مجهولة القائل تناقلها الرواة، تنشد بلغة قشتالية تتخللها كلمات وتعابير وأسماء عربية، تغنى في كثير من الأحيان، ولذلك يطلق عليها أحيانا أغاني الحدود. (فاطمة طحطح، أناشيد الحدود Romances Fronterizos، والتواصل الحضاري بالأندلس. (www.philadelphia.edu.jo/arts/.../fatima_tahtah.doc)

وتأتي مختلفة الحجم، لكن الغالب عليها أن تأخذ شكل سلسلة من الرباعيات.

(Tomás Navarro Tomás, Métrica española, Reseña históricaydescriptiva, 8, p 53.)

يهمنا من هذه الأمثلة والشواهد الشعرية أن نثير قضية التواتر الكثيف للقالب الرباعي في الشعر الشفوي المنتشر بالمجال المذكور. واعتبارا لوجود الصلات اللسانية العديدة بين هذه الأنواع الشاهدة من جهة، وبين نصوصنا الموسومة ب «إيزران»، نستطيع القول إن في ذلك حجة تسمح لنا بتقسيم النص إلى أربعة أشطر. ونحن نقصد بالصلات اللسانية وجود تماثلات عديدة على مستوى البناء والدلالة، منها تمثيلا لا حصرا:

– احتلال جملة النداء لشطر مستقل، كما هو باد من خلال هذه الأمثلة:

من القوما	يـا سَـيِّـدَ الـسـاداتْ	لـكْ بـالـكـرمْ عـاداتْ
	أنـا بُـنَـي ابـنِ نُـقْـطَـة	تعِيشْ أبي قَـدْ مَـاتْ[1].
من الهيت	أَهْـيَـا الْـعَـايْـلا	عَـيْـنَـكْ حْـنـيـهُـمْ!
	إيِـلاَ كَـانُـو لْـلْـبـيعْ	أَنـا نْـشْرِيهُـمْ[2].
من رباعيات المجدوب	يـا الْجَـايْـزاتْ	يـا نَـخْـلاتْ رْواضي
	انْـتُـمَا كَـاعْ زِيـنَـاتْ	وْأَنَا بْغِيتْ غِيرْ هَاذِي[3].

وهذه ظاهرة تركيبية كثيرة الاطراد في مجموعاتنا الشعرية. نمثل لها بهذا الشطر:

والْـدي الـغـالي أأغـرتـك المئـتـا (درهـم)؟ A ya sidi baba, αβ ma tva(Ë)Â ic mitayen?

- اتحاد قافية ثلاثة أشطار (1-2-4)، كما يحصل مع النوع الشعري المنتمي إلى ما يعرف بالقوما الأندلسي، وكما يحصل مع عدد من نصوص متننا الشعري:

يا سَيِّدَ الساداتْ لكْ بالكرمْ عاداتْ
أنا بُنَي ابنِ نُقْطَة تعِيشْ أبي قَدْ مَاتْ

Rqenäa(Ë)t n buhem, ab nnan ay: «tennehßem!»
ira tiri babas. ab llif inu yenjem!

وهذا التَّماثُلُ الذي نزعم وجوده، سبق أن أثاره غيرنا على مستوى أضيق مما ندعيه. فقد لاحظ محمد بن شريفة مثلا وجود صلات مثيرة بين الزجل المغربي والشعر الدوري الأندلسي[4]، دليلها محاكاة ملعبة الكفيف للموشح التام في نمطه الغالب[5]؛ إذ يقول: «يتجلى الشبه الشكلي في كونها تتركب من أقفال ذات أشطار أربعة وأبيات ذات أشطار ستة»[6]. فضلا عن حجة ثانية هي وجود تماثل لغوي لافت بين الملعبة والزجل الأندلسي، يؤكده قوله: «ومهما يكن فإن ملعبة الكفيف

1. صفي الدين الحلي، العاطل الحالي والمرخص الغالي، ص 167.
2. من مدوناتنا الشخصية.
3. Comte Henry de castries, Les gnomes de Sidi Ab Er-Rahman El-Medjedoub, p10.
4. المقصود بالشعر الدوري: الموشحُ والزجلُ اللذان ارتبطا بالتجديد والابتكار في الأدب الأندلسي، واعتبرت نشأتها بداية لتشكل الذات الأندلسية على المستوى الأدبي، ومحاولة جريئة للتخلص من الارتهان بالأدب المشرقي. وسمي بالدوري لأنه يتكون من لوحات تتسلسل بشكل تراتبي، وتنتهي كل لوحة بقفل موحد القافية مع بقية الأقفال. عيسى الدودي، فضاءات الأدب المقارن، ص122.
5. محمد بن شريفة، تقديم كتاب: ملعبة الكفيف الزرهوني، ص41.
لفظ المحاكاة الذي يوظفه الباحث يفترض ضمنا قيام الضرير بالحذو على هيكل الموشح الذي يبدو حسب مضمون اللفظ أقدم من فن الملعبة. وهذا رأي حجته الوحيدة هي الرصيد الوثائقي (الورقي) الذي يعود بالموشح إلى تاريخ أقدم من تاريخ ملعبة الكفيف.
6. نفسه، ص41.

تستعمل فعلا لغة الزجل الأندلسي، وتشتمل على ألفاظ معروفة في هذه اللغة، ولعلها كانت من الألفاظ المشتركة بين عامية الأندلس وعامية المغرب»[1].

وكي يستقيم الرأي، وينكشف سبب حديثنا عن هذا التماثل نربط أحد طرفيه بمادتنا الشعرية، ونعني هنا ما يفيدنا في إيجاد صلات الوصل الجامعة بين ملعبة الكفيف وشعرنا المشمول بالدراسة؛ وذلك كي تكتمل رؤوس مثلث المقارنة، وتبرز الصلات الجامعة بين الأنواع الشعرية الثلاثة (زجل أندلسي، زجل مغربي، شعر ريفي تقليدي). وفي هذا الباب نورد الملاحظة المثيرة التي أثارها الباحث محمد المدلاوي، بخصوص اختلاف عروض الشعر الريفي التقليدي عن عروض النظم في أمازيغيتي: تاشلحيت وتامازيغت، وتناظره، في المقابل، مع عروض ملعبة الكفيف الزرهوني. وتحديدا في موضوع قيمة الكم المقطعي، الذي لا يعتد فيهما معا بخفته وثقله في استقامة الوزن[2].

في موضوع حجج التشطير الرباعي دائما، نورد حجة ثانية جاءت على لسان المجذوب في إحدى رباعياته:[3]

كَسْبْتْ في الـدَّهَـرْ مْـعْـزة، وْجْـبْـتْ كْـلامْ رْبـاعـي.
مَـاذا مْـنْ عْـطـاه رْبِّي، ويْـقـول عْـطـاني ذْراعـي[3]

وفيها ما يدل على شيوع اللفظ أيضا على مستوى التسمية المحلية، رغم الطابع الشفوي لهذه النصوص، وهو طابع لا يستوجب إثارة مسألة التشطير بذات الحدة التي يثيرها نقل النص إلى هيئة المكتوب. والمفيد في هذه الشاهد تحديدا هو قوة العرف والاستعمال اللتين تستبطنهما التسمية. بصرف النظر عن قوة المسوغات البنيوية التي دفعت الفاعلين (شعراء ومتلقيه) إلى اعتماد هذا التشطير الرباعي.

2.1. بنيات النص الشعري التقليدي، وتفسير وحدة الأنوية والتضام

يستطيع الباحث في قضايا الأدب الشفوي المقارن ملاحظة شيوع سؤال الأصول، وهيمنة خطاب تفسيري ذي نزعة تاريخية أهم أولوياته نسبة الأشكال والتعبيرات إلى هويات لغوية وثقافية بعينها، بشكل يغدو معه البحث العلمي ملمحا من ملامح الصراع الإيديولوجي الذي تكشفه

1. نفسه، ص42.
والباحث يرد ذلك إلى تأثر لهجة منطقة جبالة التي ينتمي إليها الكفيف باللهجة الأندلسية بحكم القرب والجوار، ولأن أهل جبالة وغمارة كانوا يقومون دائما بفرض الجهاد في الأندلس ويتطوعون بدخولها من أجل ذلك ويعودون إلى ديارهم. نفسه، ص46.
2. محمد المدلاوي المنبهي، رفع الحجاب عن مغمور الثقافة والآداب، مع صياغة لعروض الأمازيغية والملحون، ص444. في مقابل اعتباره معيارا حاسما لاستقامة الوزن في شعر المنوعتين الأمازيغيتين المذكورتين، وكذا في شعر الملحون. نفسه، ص 5535-44.
3. Comte Henry de castries, Les gnomes de Sidi Ab Er-rahman El-Medjedoub, p34.

مساعي الباحثين إلى الاستيلاء على الممتلكات الرمزية Les biens symboliques، من خلال نسبتها إلى هوية واحدة نقية وأصيلة.

وإذا كان من المفيد إعطاء أمثلة تشهد على هذا النزوع، فالظرف يقتضي منا استدعاء الجدال الذي دار لردح من الزمان حول أصل الموشح الأندلسي[1]، ثم ما قيل في جذور التروبادور[2]، وما ارتبط بهذا الفن من قضايا تمس الشعرية الشفوية التي ميزت فرنسا وإسبانيا، بدءا من القرن الثاني عشر الميلادي. وما لنا لا نسرد مثالا قريبا من موضوع حديثنا في هذا المحور، ونعني عروض الشعر الدوري[3]، فهو يكشف كشفا واضحا عن مسير الجدال الذي خاض فيه الباحثون في الموضوع. أو لنعرض رأي عجيبا اعتنقه المستعرب الفرنسي ج.س.كولان (1977 –1893) G.S Colin مفاده أن جميع الأزجال المغربية التي ترجع إلى ما قبل العصر السعدي، قد نظمت باللهجة الأندلسية[4].

سيكون مفيدا أيضا ملاحظة اختزال الباحثين في ما عرضناه من أمثلة للهويات الثقافية واللغوية التي تنسب إليها التجليات الفنية في هويتين: عربية وغربية (أوروبية)، رغم أن كثيرا من التجليات موضوع التحليل محمولة على مطايا اللغة الشفوية؛ أي لغة المعيش والتداول. وهذا سبب يدفعنا إلى التساؤل عن السر الذي يمنع الباحثين من استدعاء الهوية الأمازيغية إلى حلبة الهويات الثقافية التي تنسب إليها أشكال التعبير الأدبي والفني موضوع الدراسة. وهي هوية أصيلة، وحية، وفاعلة، لا تعوزنا الدلائل والإثباتات التي تبرز مساحة إسهامها في بناء الشخصية الثقافية الخاصة بالغرب الإسلامي.

إن هذا الإقصاء، إذاً، أمارة من أمارات غلبة الإيديولوجيا، ودليل على ميل تاريخي من قبل الباحثين إلى تمجيد الوثيقة الورقية التي غمطت حق اللغة والثقافة الأمازيغية. وشاهد على نزوع

---

1. وقد اختلفت الآراء حول نشأة الموشحات، وأصلها ما بين المغرب، والمشرق، ولكن الآراء أغلبها اتفقت على أصلها العربي مهما ذهب رأي إلى نسبتها لبلاد المغرب، أو بلاد المشرق. أحمد محمد عطا، دراسات في فني الموشحات والأزجال، ص7.
2. رغم أن الشائع بين الباحثين هو القول بالأصل الغربي لهذا الفن، فإننا نجد رأيا مخالفا يرده إلى أصول عربية، وهو رأي يستند إلى حجج نصية تقابلية مفادها وجود صلات شكلية ومضمونية بين نصوص هذا الفن، ونصوص الشعر الدوري (البناء، هيمنة الشكل الحواري، التيمات ..).
   ينظر بهذا الخصوص:
   – محمد عباسة، الموشحات والأزجال الأندلسية وأثرها في شعر التروبادور، ص265–324.
   – محمد الكحلاوي، الموسيقى العربية بالأندلس، أشكالها، تأثيراتها في أوروب، ص86–94.
3. نعني اختلاف الباحثين بين قائل بأصوله العربية وقائل بأصوله الأوروبية. ينظر للاستزادة: عيسى الدودي، فضاءات الأدب المقارن، ص122–139.
4. ج. س. كولان، دائرة المعارف الإسلامية (مادة المغرب) (الطبعة الفرنسية الأولى).
   – أورده: محمد بن شريفة، ملعبة الكفيف الزرهوني، ص41.
   يقول محمد بن شريفة معلقا على هذا الرأي: «إذا كنا نعرف الكثير عن اللهجة الأندلسية بفضل وفرة نصوصها، فإننا لا نعرف طبيعة العامية المغربية القديمة، ولا مبلغ الفرق بينها وبين عامية الأندلس» (نفسه، ص4).

اختزالي يختصر كل الثراء الثقافي في بوتقة اللغة. ومثل هذا التأويل يستعدي العلمية التي يأملها الدرس الاجتماعي، ويضع إزاءها جدرا صفيقا من التحليلات والتفسيرات الذاتية.

لقد وقفنا آنفا على وجود تماثل عروضي شكلي عنوانه الرباعيات الشعرية، يجمع إنتاجا شعريا كان بعضه سائرا في بقاع تتوزع بين ضفتي الغرب الإسلامي، وبعضه ما زال حيا يحتضر، خاصة بشمال المغرب. أفلا يعني هذا التماثل شيئا ذا بال؟

إن الذي يُستشف من مثل هذا التماثل هو انفلات البنيات الشعرية وانتشارها خارج المجالات الثقافية الموصولة إلى المعيار اللغوي. ونعني هنا وجود خصيصة الرباعيات الشعرية في أشعار منظومة بلغات مختلفة. وهذا أمر يجر، بمنطق الطرح المنقود أعلاه، سؤال الأصول إلى دائرة البحث. وهو ما نسعى إلى تفاديه؛ لأن الجواب عليه باتباع مسلك التعيين (تعيين الأصل)، لن يضيف إلى مساحات المجهول غير علم يسير يتكئ على رصيد وثائقي لا يعبر بأي شكل على الثراء الثقافي الذي احتضنه المجال المدروس.

على هذا الأساس إذا، لا يعنينا أن نعين أصلا، ولا أن نرجح فرضيات نقتفي بها أثر مسير هذه البنية. ولكن أن نضع الأصبع على مسوغات هذا الصنو من التماثل الفرعي العابر للهويات اللغوية. ولأجل ذلك ننطلق أولا من تصور بنيوي يقضي بإمكانية تفكيك النص الأدبي موضوع الحديث إلى بنيات صغرى (لغوية، وغير لغوية...)؛ بحيث يصبح ممكنا حصول تثاقف جزئي بين جماعتين أتيح لهما الاحتكاك داخل مجال جغرافي معين، فأخذت إحداهما من الأخرى، أو تبادلتا الأخذ والعطاء(*). لا عبر استنبات النوع الأدبي كاملا في تربة ثقافية ولغوية جديدة ومختلفة، ولكن عبر نوع من التأثير الناعم الذي يتمظهر في شكل استعارات صغرى لبنيات أو أطر لغوية أو ثقافية.

إن الرباعيات بهذا المعنى، تفصيل عروضي بسيط يجهل أصله، بيد أنه عنصر كاشف لهوية ثقافية مجالية (جغرافية) تجمع بقاعا كثيرة من الغرب الإسلامي، خاصة ما كان قريبا من ضفتي المتوسط. وأفضل طريق لبيان ما نقول هو اتخاذ الاستعارة جسرا، وليكن المستعار منه دائرة نريد بها هوية لغوية كاشفة لحد أقصى من التجانس (الريف مثلا). إن هذه الدائرة في أصلها تجميع لعدد لا نهائي من الدوائر الصغرى التي تحيل على تجليات وبنيات ثقافية فرعية، بيد أن هذه الدوائر الأخيرة لا تتقيد بحدود الدائرة الأم، بل تتجاوزها لتحضن بقاعا بعيدة، فتغدو بذلك هوية الريف مثلا نسيجا متضاما من الدوائر التي تخترق حدود الدائرة اللغوية. وهو ما يفسر وجود قدر ملائم من الصلات التي تجمع الريف الأمازيغوفوني بنظيره العربفوني. وفي هذا المستوى تحديدا يمكن

*. يبدو الأمر أكثر وضوحا على المستوى اللساني، وهكذا يستطيع الدارس مثلا ملاحظة التماثلات الفونولوجية العديدة التي تجمع لهجات الشمال المغربي (أمازيغية وعربية)، من ذلك احتضان نظامها الصوتي لظاهرة النفث (التسييب) (La spirantisation). واللافت أيضا أن تغيب الظاهرة في أمازيغية تاشلحيت، وما يتقاسم معها المجال من المغربيات الدارجة.

الحديث عن وجود هوية مجالية متعالية عن اللغة، مثالها الهوية الثقافية التي ميزت منطقة الغرب الإسلامي، بروافدها اللغوية المتعددة.

2. التسويغ البنيوي للتشطير الرباعي

إن ما أسلفناه من حجاج بخصوص التقسيم الرباعي لأبيات الشعر الريفي كان وازعه إجراء القياس على نماذج شعرية ذاع تشطيرها إلى رباعيات بقوة العرف والاستعمال. وهذا مسلك حجاجي يشترط امتلاك النصالمقيس عليه حججا دامغة تسوغ هذا العرف، حججا يفترض استجلابها من خلال الغوص إلى قرار البنيات الفنية للنصوص، وليس الاكتفاء بالتقليد الاصطلاحي الذي راكمه الدرس النقدي المواكب للإبداع الأدبي التقليدي في ربوع الغرب الإسلامي. ولعله كاف في هذا المقام، إثارة وجود حجج بنيوية تدعم صيغة التشطير الرباعية، بسطها باحثون معاصرون، مغاربة وأجانب، لاسيما المشتغلون بالموروث الزجلي المغربي والأندلسي. لكنه لا يكفي بالمقابل فعل الشيء نفسه مع متننا الشعري، ولا يصح الحديث عن وجود مسوغات بنيوية دامغة حديثا إخباريا، بل اللازم طرحها مواضيع للسجال والتفكيك، بيانا للنسق الحجاجي، وتعضيدا لمعطيات التسويغ الفني المقارن، وهو ما نسعى إليه باعتماد التأويل العروضي-التركيبي، والعروضي-الدلالي.

لقد أثار عبد الله بونفور موضوع التشطير في الشعر الأمازيغي بغير قليل من الإسهاب[1]، فتحدث عن مشكلات تحديد البيت والمقطع الشعريين، وقدم حججا وشواهد شعرية تخص الأمازيغيات الأربعة التي دأب على الاشتغال على متونها الشعرية (تاقبايليت، تاريفيت، تامازيغت، تاشلحيت). فأورد في معرض بحثه عن القوانين العروضية الخاصة بهذا الشعر نماذج من الشعر الريفي سمحت له بإبداء ملاحظات ذات صلة بموضوع بحثنا في هذا المحور. يعنينا منها هنا تحديدا، حديثه عن انتفاء التوازي بين شطري الإيزري من زاوية التصنيف المقطعي الكمي (خفيف-ثقيل)[2]؛ لأنه المبرر الوجيه الذي حذا به إلى القول إن الإيزري موضوع الدرس ليس بيتا مزدوجا Un distique، ولكنه بيت واحد Un vers مكون من شطرين Deux hémistiches[3].

غير أن اللافت للانتباه هنا أن الباحث لم يَصُغْ حكما عاما ينسحب على «نوع شعري» ريفي محدد. وهو أمر نستشفه من سكوته عن مثل هذا الحكم أولا، مثلما نستجليه من خلال تأمل خلاصات تفكيكه لنص شعري ريفي تقليدي آخر[4]، عاد فيه الباحث للحديث مجددا عن الأبيات عوض الأشطار، رغم أن الفرق بين المثالين موضوعي الاستقراء رهين التقفية، وليس

1. Voir à ce propos: Abdellah Bounfour, Introduction à la littérature berbère, 1.La poésie, p159-178.
2. Ibid, p146-147.

3. اعتبارا لاتحاد قافية الشطرين، يغدو الإيزري الريفي شبيها بالبيت الشعري العربي المصرع.
4. وهذا النص هو:

البناء المقطعي(*). ونحن نرد ارتباك الباحث في أمر تشطير الشعر الريفي إلى إصراره على إخضاع الشعر الأمازيغي لقالب نموذجي واحد (تعميم النمذجة)، ينطلق أساسا من التصور القاضي باعتبار العروض الأمازيغي عروضا كميا Mètres quantitatifs، وهو تصور لا يصدق على أمازيغية تاريفيت كما أشرنا في المحور السابق. ومن ثم كانت حصيلة الاستقراء باطلة؛ لأنها بنيت في الأصل على تصور باطل.

---

a lalla lmarikan,	Pauvre dame américaine
tazizwit ne-nnican	Au fin cran de mire
izenzicem uoeffan	Le méchant t'a vendue
iswicem dedduxan	Après t'avoir fait avaler la fumée (Renisio, p211)

وهي 6 ذي الصيغة التي نخلص إليها بتطبيق قواعد التقطيع المقطعي La scansion syllabique:

UXXUUX	UXXUUX
UUXUUX	XUUUUX

U: مقطع خفيف X: مقطع ثقيل.

وبإخضاع هذه الصيغة إلى قواعد تحويل المقاطع الإيقاعية، نحصل على الآتي:

USSSS	USSS
SSSS	SSSS

U= UX =SUU=S

وبناء على هذه النتيجة نلاحظ:

– وجود تماثل إيقاعي، ففي كل بيت ثمانية مقاطع.

– وجود تماثل إيقاعي بين شطري البيت الواحد (أربعة مقاطع).

- Abdellah Bounour, Introduction à la littérature berbère, 1. La poésie, p176-177.

ونحن نرى أن هذا الشاهد الشعري لا يعكس بأي حال واقع التنوع الإيقاعي الذي يسم الشعر الريفي التقليدي، وفي حوزتنا أمثلة عديدة تؤكد ما ندعيه. بيد أننا نفضل تحليل الشاهد الشعري الذي ساقه الباحث محمد المدلاوي في سياق تحليله العروضي للنظم الريفي؛ لأنه يظل مثالا أكثر حيادا من أي مثال قد نعرضه نحن، لا سيما وقد ارتأينا الاصطفاف إلى خلاف رأي الباحث. والمثال هو:

1. مامي ل'عزيز ينو وا نَّان- ايي يمر'ش	خليلي العزيز علي قيل لي بأنه قد عقد قرانه
2. واتسا ينو دَّات ينو غا يقِّيمن تهرش	كبدي وجسدي صارا معلولين [بسبب ذلك]
3. ينَّا-ي موثمريش'ذ ا-لّوك'س اورغي	قال لي: هل عقدت قرانك، أيها البارع الذهبي؟
4. ا-تّعايانخ ارّيضا مانيد-انغ ا-ياوي	[والحال] أني أنتظر الهوى، إلى أين سيذهب بي.

محمد المدلاوي المنبهي، رفع الحجاب عن مغمور الثقافة والآداب، مع صياغة لعروض الأمازيغية والملحون، ص444.

فبتطبيق قواعد التقطيع المقطعي على الأبيات الواردة في المثال المذكور نحصل على هذه الصيغة:

UUUUUU	UUUUUU
XXUUUU	UUUUUU
UXUUUU	UUUUUU
UUXUUU	UUXUUU

وبإخضاعها لقواعد تحويل المقاطع الإيقاعية، نحصل على هذه الصيغة:

SSS	SSS
SSSS	SSSS
USSS	SSS
SSSSU	SSSU

وهذا مثال يظهر بجلاء غياب التماثل الإيقاعي الذي أثاره الباحث، باعتباره تماثلا مطلقا بين الأبيات، كما بين الأشطار.

*. نحن لا ننفي دور القافية في إبراز حدود الأشطر الشعرية، ولكننا نثير هنا عدم اعتمادها من قبل الباحث.

وبناء على هذا الاختلاف العروضي الحاسم، يغدو من غير المنطقي الحديث عن التماثلات موضوع الاستقراء، ولا يكون متاحا للباحث في عروض الشعر الريفي إلا أن يرصد تماثلات العدد، وهي تماثلات دالة تقضي بانقسام الإيزري إلى أربعة أشطر (ستة مقاطع عروضية في كل شطر). أفيكون هذا هو المسوغ الوحيد لهذه الصيغة في التشطير؟

إن سبب اعتماد هذا الخيار في التشطير بنيوي تتعاضد فيه الحجج والبواعث، يمكن بسط بنائه النسقي على شكل مسوغات متحايثة؛ أولها دلالة الوقف العروضي Le césure الذي يتوسط الشطر الأول من الإيزري. فهذا الوقف مطرد في معظم النصوص الشعرية الريفية التقليدية، ونحن لم نسجل في ما وقفنا عليه من نصوص غير حالة فريدة لأسلوب التضمين الشطري Enjambement[1]. ينضاف إلى هذا الوقف القصير وقف آخر أكثر طولا علامته القافية، يقضي بقسمة الإيزري إلى نصفين متماثلين، يمكن اعتباره وقفة عروضية Pause métrique (أو راحة نظمية) دالة على انشطار الإيزري إلى بيتين.

موضوع التضمين هذا يستدعي إثارة حجة ثانية، هي ندرة حالات التضمين التركيبي-الدلالي في الشعر الريفي التقليدي، أو ما يعرف بتضمين الإسناد باعتماد اللفظ النقدي العربي القديم[2]. إن القسم الأول من الإيزري يكاد يأتي مكتفيا بذاته من حيث بناؤه التركيبي، فاتر الارتباط النحوي بالقسم الثاني. بينما تتراوح صلات الثاني بالأول بين صلات دلالية، أدناها التباسا منشؤها الإحالة النصية التي تستوجب مذكورا سابقا، كما هو الحال مع هذا الإيزري:

سارعت أشتكي إليهم (من لظاه).	وكنت أسخر (حينها) من المحبين.	Tesriv: «làub, làub!», ab ira äeppcev xa(f)sen.
ويوم وقعت فيه	سارعت أشتكي إليهم (من لظاه).	wami d ay va yerqef, ab durev tcedciv asen.

أو صلات نحوية، كما هو حال هذا المثال:

اِطلع، يا قمرا!	كي يعم النور!	Ari d, a taziri! ab puma ad yeäha(Ë) ÏÏu!
كي أرى الجميلة	التي نسيني حبيبي بسببها.	puma ad yeäha(Ë) zzin, abn làub miz(eg) d ay yettu.

1. وقد ورد في قول الشاعر:

أيـــــا عـــشـــب أزق تنا، لا نرضى أن نَرتعك!

a y a(Ë)bio (n) iza(r)ga ab wen
nnev, wa(r) c(ek) nheddi!

يعرفه النقد العربي القديم بأسلوب التدوير.

2. تضمين الإسناد «أو الافتقار»نوع معيب عند القدامى؛ وهو يعني وجود تماسك دلالي ونحوي بين الأبيات المتجاورة، حيث يتعذر فهم أحد الطرفين بمعزل عن الآخر.
– محمد القاسمي، «الإيقاع والتركيب في لغة الشعر»، مجلة فكر ونقد، ص37.

حيث يظهر بجلاء عدم تعلق الشطر الأول بنظيره الثاني على مستوى الإسناد. في وقت تظهر فيه حاجة هذا الأخير إلى سابقه؛ لأنه جاء جملة صدرها أداة التعليل التي تستوجب قولا شارحا لتحقيق الإفادة(*). ومن منطلق ضعف العلاقات التي تربط الشطرين الشعريين نستطيع القول إن الغالب على الشعر الريفي التقليدي هو تضمين الاقتضاء[1]. مثلما نبيح لأنفسنا اتخاذ هذا الأمر حجة على انشطار الإيزري إلى بيتين.

ثمة حجة أخرى تزيد من تعضيد هذا الخيار، موردها النصوص التي تفوق الإيزري طولا. وهي نصوص تماثله على المستوى العروضي مماثلة ظاهرة، لكنها لا تخضع لقانون تواتر قالبه الثنائي الأشطر، بل تقوم على قاعدة قالب شطري فقط (نصف إيزري)، كما يظهر مثلا من خلال هذا الإيزري المفتول Izri (n) immuäen:

برتقالتي الغالية يا من تباع بالتلميح.	Yedji ya taleccint, ab itmenzan s rmeona.
اُحرسها، يا مالكها كي تتزوج بمن ترتضيه!	päa tt, a bab ines, ab a(d) tawi wi ta(Ë)äa!.
كي تتزوج بحبيبها مالك الـدار بالسهل.	ad tawi llif ines, ab bu tadda(r)t gi ÂuØa

وفي ذلك حجة ثابتة على انشطار هذا النص إلى ثلاثة أبيات. وهو لبنة عروضية بنيوية نلحقها ببنائنا الحجاجي الذي نؤكد في ختامه على قاعدة انشطار النص الشعري الريفي التقليدي، على مستوى وحدته الدلالية-العروضية الصغرى، إلى أبيات اثني عشرية المقاطع؛ كل بيت منها ينقسم إلى شطرين يفصل بينهما وقف عروضي. وبموجب ذلك يغدو الإيزري الريفي نصا ثنائي الأبيات رباعي الأشطر.

خاتمة

عرضنا عبر هذا المقال، ببعض الإيجاز، لتفصيل عروضي يخص الشعر الريفي التقليدي، محاولين الكشف عن النواة التركيبية-القاعدية التي تتأسس عليها نصوصه المنتمية إلى النمط المغنى. فعرضنا عددا من الحجج التي دعمنا بها رأينا القاضي بتشطير الإيزري الريفي إلى بيتين، تتخللها وقفة عروضية (راحة نظمية). وبذلك كان أقرب إلى المقطع الشعري الفرنسي الثنائي الأبيات Le distique، منه إلى البيت الشعري العربي المصرع.

*. نعني بالإفادة حدها الأدنى الذي تضمنه صحة العلاقات النحوية والدلالية الأولية، أي بمعزل عن السياق.

1. العلاقة النحوية بين طرفيتضمين الاقتضاء ضعيفة إذ إن الأول يقتضي الثاني فقط، فالطرف الأول قائم بذاتهومستغن عن الطرف الثاني. محمد القاسمي، الإيقاع والتركيب في لغة الشعر، ص38.

كشفنا قبلا، وأثناء مسير الحجاج، عن وجود مشترك فني ذي طابع عبر لساني Tranlinguistique يجمع مجالا جغرافيا تتوزع بقاعه بين ضفتي المتوسط. ونعني الحضورَ الكثيف للرباعيات في الأشعار التقليدية لشعوب هذا المجال. وإذا كان من أفق بحثي نُستدرج إليه بفضل هذا المشترك الثقافي، فهو المسارعة إلى النبش في موضوع «نسبة التعابير الأدبية والفنية إلى هويات لغوية نقية»، ووضعه موضع بحث وتمحيص. فباتباع هذا المسلك ستسقط الجدران الصفيقة التي أنشأها النزوع البحثي السائر لدى كثير من الباحثين، والذي يقضي باختزال التعبيرات الثقافية كلها في بوتقة اللغة، وبفضله سيستطيع النقد المواكب لأشكال التعبير الأدبي والفني التقليدية أن يؤسس لنفسه مشروعية جديدة، قوامها المساهمة في تعريف الهوية الثقافية للشعوب، وذلك على أساس مقولة التراكب الثقافي التي تقيس صبيب المساهمات بغير اختزال ولا إقصاء ولا استلاب.

المصادر والمراجع

1. الكتب

أ. العربية والمترجمة

- أحمد محمد عطا، دراسات في فني الموشحات والأزجال، مكتبة الآداب، القاهرة، ط.1/ 1999م.
- إغناطيوس كراتشوفسكي، الشعر العربي في الأندلس، ترجمة محمد منير مرسي، منشورات عالم الكتب/ 1971م.
- صفي الدين الحلي، العاطل الحالي والمرخص الغالي، تحقيق حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة/ 1981م.
- عباس الجراري، الزجل بالمغرب: القصيدة، مطبعة الأمنية، الرباط/ 1970م.
- عبد الرحمان المجذوب، القول المأثور من كلام الشيخ عبد الرحمن المجذوب، تصنيف وشرح نور الدين عبد القادر، المطبعة الثعالبية،الجزائر/ د.ت.
- عيسى الدودي، فضاءات الأدب المقارن، مطبعة الجسور، وجدة/ 2007م.
- الكفيف الزرهوني، ملعبة الكفيف الزرهوني، تحقيق: محمد بن شريفة، المطبعة الملكية/ 1987م.
- محمد عباسة، الموشحات والأزجال الأندلسية وأثرها في شعر التروبادور، دار أم الكتاب للتوزيع والنشر، مستغانم/ 2012م.
- محمد الفاسي، رباعيات نساء فاس (العروبيات)، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ط2/ 1986م.

- محمد الكحلاوي، الموسيقى العربية بالأندلس، أشكالها، تأثيراتها في أوروبا. منشورات محمد بوذينة. الحمامات، تونس، ط1/ 1998م.

- المصطفى وزاغ، الكلام المكمول لسيدي امحمد البهلول (ديوان عزري العلوة)، منشورات الزمن، سلسلة شرفات، الدار البيضاء، ع21/ 2008م.

- محمد المدلاوي المنبهي، رفع الحجاب عن مغمور الثقافة والآداب، مع صياغة لعروض الأمازيغية والملحون، منشورات المعهد الجامعي للبحث العلمي، الرباط/ 2012م.

ب. الأجنبية

- Abdallah Bounfour, «Transformation et enjeux de la poésie berbère», Annuaire de l'Afrique du Nord, n°23, Edition du CNRS/ 1984.

- De castries Comte Henry, Les gnomes de Sidi Ab Er-Rahman El-Medjedoub, Ernest leroux, Paris /1896.

- Hassan Jaouad, Le calcul inconscient de l'improvisation: poésie berbère: rythme, nombre, et sens. Paris: Peeters-France /1995.

- Samuel Biarnay, Notes d'ethnographie et de linguistique Nord-Africaines, Edition Ernest Leroux/ 1924.

- Tomás Navarro Tomás, Métrica española, Reseña histórica y descriptiva, Madrid-Barcelona, Guadarrama-Labor /1974.

2. المجلات

- مجلة فكر ونقد، عدد18/ أبريل 1999.


توفيق فائزي
الاستعارة
والنص الفلسفي

الناي من جلال الدين الرومي
إلى جبران خليل جبران

سامية العبوري[1]

تَفتَح نُصوص الشاعرين: جلال الدين الرومي وجبران خليل جبران، نَوافذ الجوهر الإنساني على مدارات الأكوان، وتتحرك بالمدارك بين عوالم الخفاء والظهور، وتجارب المجهول والمعلوم، تروم وصول المدى البعيد، والإمساك بالأفق الأبعد، واستكشاف تفاصيله، ولهذا السبب امتلأت تلك النصوص بالرموز والدفائن الفريدة، وكل عجيب من عجائب السهل الممتنع، واستطاعت اختراق حواجز الزمان والمكان لتعانق مثيلاتها من المكتوبات والمرويات الروحية.

تَسعى هذه الورقة لدراسة وتحليل موضوعة (الناي) الواردة في «مَثْنَوِيِّ» جلال الدين الرومي، و«مواكب» جبران خليل جبران.

1. جلال الدين الرومي وجبران خليل جبران: اختلاف العقيدة، وتشابه الرؤيا

يعتبر كتاب «المثنوي» من الإنجازات العرفانية المتميزة في تاريخ الأدب العالمي؛ إذ نجد جلال الدين يطرح من خلاله المسائل الصوفية المهمة، جنبا إلى جنب مع القضايا الدينية والأخلاقية، كما هو الحال في إبداعات أخرى للرجل، نذكر منها: (فيه ما فيه) و(المكاتيب) و(المجالس السبعة)... وقد اشتغل المستشرقون لوقت طويل بهذا الأثر بحثا ودراسة وترجمة، نظرا لأهميته القصوى، في طرح قضايا إنسانية عميقة تتصل بالوجود والعلاقات الروحية بين الناس من جهة، وبينهم وبين ربهم من جهة ثانية.

لقد كان جلال الدين الرومي ركنا أساسيا في الإبداع ذي النزعة الصوفية في العالم الإسلامي قديما، إضافة إلى ابن عربي وغيره. إلا أن التصوف غير مقصور على زمن دون آخر، وإنما ممتد امتداد العصور، حتى إن الرؤية الصوفية تُعَدُّ أحد الوجوه المشرقة للتجربة الشعرية الحديثة والمعاصرة. فقد وجد التصوف عُمْقا خصيبا في هذا الشعر الناتج عن توالي المحن والنكبات على الذات الفردية والجمعية. نقرأ لجبران خليل جبران، متحدثا عن تأسيس هذا المعنى في الشعر الحديث: «من طبيعة الشعر أن يكون صورة الطبيعة السامية إلى ما فوق الطبيعة المحسوسة، ومن ينكر أن غموضها

---

1. جامعة محمد الخامس أبوظبي.

وإبْهامها أَوْفَرُ من مَراقِيها وَوُضوحها (...). بهذا يكون الشاعر كالرسول الروحاني، الذي يحل أَلغَاز الكون وأسرار الحياة ليهدي الناس إلى طريق الصواب (...). فهو روح مقدسة مُجَسَّمَة في ابتسامة تُحْيي القلب أو تَنْهدَةً تسرق من العين مَدامعها. أشباحُ مَسْكنها النفس، وغِذاؤُها القلب، ومَشْرَبُها العَواطف. وإن جَاء الشعر على غير هذه الصور، فهو كَمسيح دجّال»[1].

إن نشأة جبران وتكوينه والسياق العام الذي عاشه، منذ الولادة إلى الفاة مرورا باللاستقرار الذي عاشه كجيله من اللبنانيين، الذين هاجروا بلادهم مرغمين أو طائعين، جعلته صاحب رؤية استثنائية خلاقة، وهو ما تنبهت له خالدة سعيد، التي قالت: «كان جبران شاعرا رائيا؛ لأنه كان «خالق أشكال»، خالق رؤى وأنماط من التفكير والنظر. لم يعرف في مغامرته الشعرية – الإنسانية أدب التزيين، بل أدب الفعل (...). كان اعتماده الرمز نوعا من السفر في المسافة بين الظل والحقيقة، مدفوعاً بمجهول الأشواق وجامحها»[2].

إن الجمع بين جلال الدين الرومي وجبران خليل جبران، باختلاف مرجعيتهما وزمنيْهما، أمر غير مُتاح إلا بمُسَوِّغات قوية؛ ولذلك فكل محاولة للجمع بينهما تحتاج إقناعا حتى يستقر في الفكر والوجدان أمرَ تجاوُرِهما. وبإمعان النظر في بعض إبداعاتهما يمكن القول إنهما التقيا في أحد أكبر عناوين تجربتهما الشعَرية الروحية؛ ذلك أنهما لم يلتقيا في رمزيتهما وعُمقهما الإنساني فقط، بل التقيا أيضا في تذوق مرارة مرحلتيْهما التاريخيتين، واللتَيْن تميزتا بقهر القوى العظمى، أقصد هنا المغول بالنسبة للرومي، والاضطهاد العثماني بالنسبة لجبران؛ وهنا نتحدث عن تجربة الهجرة التي كان منطلقها بالنسبة للأول من بلخ وهدفها قونية، وبالنسبة للثاني من لبنان حتى الولايات المتحدة الأمريكية، وللذي يتأمل آثار الرجلين أن يحس برغبتهما القوية في تجاوز الإحباط التاريخي وتحمل مسؤولية المصير الجماعي، وإنقاذ ما تبقى من السفينة، وكان لزاما أن تنقدح في الرَّجُلين نار العشق، ويرتفع منهما أنين الناي الشاكي من القيود، الباكي من أجل الخلاص، والعودة إلى الأصل.

لقد عبرت أعمال الرومي وجبران عن عقيدة إنسانية جامعة، تجمع بين كل الأديان، وبين كل الجهات والأجناس، وبين الذي يعرف والذي لا يعرف، وبين الفقير والغني، وهي دعوة للتوحيد وتجاوز السطحيات والبحث عن الأصول الباطنة، يقول جلال الدين الرومي[3]:

لست نصرانيا ولا يهوديا
لا فارسيا ولا مسلما.
ولست شرقيا، ولا غربيا
وما من أرض أو ماء أنا.

1. خليل حاوي، جبران خليل جبران: إطاره الحضاري وشخصيته وآثاره، ص76.
2. خالدة سعيد، حركية الإبداع، ص35.
3. تحسين عبد الجبار إسماعيل، مختارات من قصائد جلال الدين الرومي، ص68.

بينما يقول جبران: «الأديان كلها واحدة»، وهذه دعوة إلى استنهاض العمق الإنساني، واستثماره في معركة البناء والحضارة.

إن هذا التوجه إلى الداخل الإنساني والتركيز على الأشواق القلبية، جعل كِلا الرجلين على رأس الكُتّاب المحبوبين في الحاضر؛ إذ تُرْجِمت آثارهما إلى لغات عالمية عديدة، فمبيعات كتاب «النبي» وصلت إلى ثمانية ملايين نسخة بين عامي 1980 و1990م، وأصبح الكتاب الأكثر مبيعاً في الولايات المتحدة. والشيء نفسه بالنسبة لآثار جلال الدين الرومي المترَجَمة، فهي الأخرى حققت أكثر المبيعات، واكتسحت بيوت الأمريكيين والأوربيين بشكل كبير.

إن تناول أدب شاعريْن وكاتبيْن مُميزين في الثقافة الإنسانية في مقال كهذا أمر مُجْحِفٌ إذا لم يتم تحديد الموضوع وبدقة، فشساعة فكر الرجلين وتصوراتهما ورؤاهما وإبداعاتهما لا يمكن اختزاله جملة واحدة، إلا من خلال تحديد موضوعة الاشتغال؛ إنها «الناي».

2. الناي من المثنوي إلى المواكب

من خلال نظرة سريعة في تاريخ مُتون التصوف المنظومة، تصادفنا الكلمة نفسها؛ أي «الناي» عند الشاعر الصوفي جلال الدين الرومي، والغريب في الأمر أن هذا الشاعر ضَمَّنَها الأبيات الأولى لمنظومته الصوفية الضخمة المعروفة بـ«المثنوي»، الأمر الذي دفع الكثير من شارحيه إلى اعتبار الناي مركز الرؤية الشعرية الصوفية عنده، ومفتاحها.

وفيما يلي ترجمةً للمعاني التي ساقها الرومي في بداية منظومته عن الناي[1]:

اسمع من الناي حين يحكي
وهو من ألم الفراق يشكي
عندما قطعوني من بين القصب
من صياحي وانشغالي تألم الجميع
سأمزّق صدري قطعة قطعة
حتى أبث في الكون قصة ألم الاشتياق
كل واحد أينما كان بعيداً عن أصله
سيعود يوماً ما باحثاً عن أصله

إلى أن يقول[2]:

1. جلال الدين الرومي، مثنوي معنوي، ص19.
2. نفسه، ص19.

صراخ الناي نار وليس نَفَسٌ
من لا يصطلي بنارِ فليس له نفسْ
النار عشق تقمص الناي
وليس أنينه إلا تأجج العشق
الناي رفيق لكل من فارق الحبيب
فليست نغماته إلا فضحا لما نخفيه

وهكذا استرسل في سرد أطوار حكاية الناي الشاكي حُرْقَةَ فراق القَصْباء، مضى يَبُثُّها في الكون عبر ألحانه الحزينة، ومن امتلاء صدره بالمكنونات الأليمة، يريد أن يمزق صدره قطعة قطعة ليبوح لنا بالشوق إلى أصله الذي يحن إليه في كل لحظة. أما ما يصدر عنه من أصوات وألحان، فهي في الحقيقة ليست من فعل الأنفاس كما يبدو لنا، بقدر ما هي أثر نار العشق الملتهبة، التي استحالت في النهاية إلى ألحان؛ وبالتالي فالناي صديق كل من فارق حبيبه، وما نغماته إلاّ هَتْكاً لما نُخفيه في صدورنا من آلام الفراق والاشتياق، إلى غير ذلك من مضامين قصة شكوى الناي التي نكتفي منها بهذا القدر، ونُعَرِّجُ على الأصل.

لفهم «ناي» الرومي سنسير مسيرة مئتي عام من بعده، لنلتقي بالشاعر عبد الرحمان الجامي، وهو بدوره شاعر عِرْفاني، حاول من خلال إبداعات متعددة إحياء الخط الصوفي الذي أسسه جلال الدين من قبله، والذي انْدَرَسَتْ معالمه بفعل عوامل الانحطاط، التي بدأت تَدِّب في جسم الثقافة المشرقية حينها، قال الرحمن الجامي عن الناي: «هناك تطابق تام بين الناي والمتصوف الذي قطع مراحل العشق الإلهي، ووصل إلى درجة الفناء في الله، وإذا كان المعنى الظاهري لكلمة «الناي» يحيل على السلب، فإن المولوي قد قام بتحييد المعنى العارض والظاهري للكلمة، ليعود بها إلى أصلها الإيجابي في مستوى دلالة أعمق، هذا على مستوى الاسم، أما فيما يخص مستوى الذات، فإن «الناي» وما يصدر عنه من ألحان ونغمات ليس من فعل نفسه في الحقيقة، وإنما يرجع إلى فعل صاحبه وقدرته ومشيئته، فكذلك طائفة المتصوفة؛ لأنهم فنوا في ذات الله، صار كل ما يصدر عنهم منسوب إلى الله، ظاهراً عليهم»[1]. إذن، فالناي عند الرومي هو المتصوف العاشق الذي يئن من حين لآخر حنيناً إلى المعشوق، أنينه ليس إلا ترجمة لألم نار العشق التي يحترق بها، وحنينه ليس إلا استجابة لرغبة دفينة في نفسه إلى العودة نحو مَبْدَئِهِ ومَنْشَئِه، وبتعبير آخر روح المتصوف الواصل عندما أدركت الحقيقة انشغلت بها عمّا سواها.

هذا باقتضاب شديد مفهوم «الناي» عند المولوي/ جلال الدين الرومي، فما هو مفهوم «الناي» عند جبران؟ وكيف أصبح مركزَ قصيدة «المواكب»؟

1. عبد الرحمن الجامي، بهارستان ورسائل الجامي ص330.

اختار جبران «المواكب» عنواناً لديوانه الشّعري الوحيد الذي نشره عام 1919م، وهذا يعني أنه ينتمي إلى المرحلة الأخيرة من حياة جبران الفكرية والروحية؛ إذ كان حينها يعيش مُصالَحَة مع الحياة، يحاول فيها مُدافَعَة الضياء وفَيْضَ الوجود في كيانه، وقد عبر عن ذلك في إحدى رسائله: «... لم أكن في الماضي إلا جِذْرا مَطموراً في الأرض، واليوم لا أدري ماذا أضع بكثرة ما لدي من هواء ونور وفضاء»[1]، في هذا المناخ الروحي الجبراني وُلِدَتِ «المواكب» كلمة كلمة، ورنة رنة، تحكي قصة روح ضاقت بالجسد، ترنو إلى التحليق بعيدا. ويبدو أن جبران لم يأبه بالنظم الشعري ولم يعتبره غاية أساسية في هذه المجموعة الشعرية، «بل اعتبره وسيلة ليس إلا للتعبير عن فكرة فلسفية، أو عن عِظَةٍ يُرْشِدُ فيها نفسه والناس إلى معاني الحياة وسلوك الإنسان فيها، عبر مسائل الخير والشر والدين والتدين، العدالة، الحرية، الحب، النفس، والجسد، الخلود»[2].

لما نظر ميخائيل نُعَيْمة في مضامين قصيدة «المواكب»، حاول توضيح فكرتها الأساسية بقوله: «في هذه القصيدة يلجأ جبران إلى فكره قبل قلبه، ويَنْبَري يسوق إليه خواطر فلسفية في أهم شؤون الحياة البشرية (...). في القصيدة تياران يجريان في اتجاهين متعاكسين، وليس من صلة بينهما إلا التي يقيمها خيال الشاعر في وجدان القارئ (...). أما في الواقع فالصَّوْتان ليسا سوى صدى النزاع الداخلي في نفس جبران ما بين إيمانه بفطرة الإنسان الإلهية، وبين ما كان يبصره في حياة الناس من بشاعة ورجع وتشويش»[3]. وهذا بالفعل هو الذي دفع بنسيب عريضة كاتب مقدمة الديوان، أن يتصور الصوت الأول صوت شيخ، والثاني صوت شاب.

الذي يقرأ قصيدة «المواكب» يلاحظ أن جبران يبدأ القصيدة بأبيات في الخير والشر، ثم يعرج على الحياة في ساحتها الشاسعة، فالدين والعدل والحق، فالحرية واللطف، الظرف، الحب، الجنون، السعادة، الروح، الجسد والموت؛ وبالتالي يستنتج القارئ أنه يقطع مسافة طويلة من المعاني الروحية والفلسفية والأخلاقية، تجعله في أمس الحاجة إلى مفتاح يَلِجُ به إلى النص، ويُمَكِّنُهُ من رؤية شاملة تصل أطراف القصيدة بعضها ببعض، فما هو هذا المفتاح؟

عند القراءة الأولى «للمواكب» ننتبه إلى تكرار كلمة «الناي»؛ ذلك أنها تأتي في شكل لازمة شعرية ضمن بيتين بعد كل ثمانية أبيات، يَبُثُّ فيها الشاعر أفكاره وأحاسيسه؛ وبذلك يصل ترددها في النص إلى 35 مرة، وهو ما يدفعنا إلى الاعتقاد بأنها مفتاحُ القصيدة، الذي يصلها بالعمق الإنساني، ويربطها بالتراث الصوفي الإسلامي، بل يمنحها هُوُية صوفية خالصة.

1. جميل جبر، جبران خليل جبران في حياته العاصفة، ص246.
2. نفسه، ص258.
3. جبران خليل جبران، المجموعة الكاملة لمؤلفات العربية، تقديم: ميخائيل نعيمة، ص167.

يعتقد ميخائيل نعيمة أن الناي في «المواكب» رمز للروح الذي تلتقي فيه كل الأرواح، قال: «وما الناي الذي ينفخ فيه سوى رمز الروح الذي تلتقي فيه كل الأرواح، فتؤلف لحناً واحداً كاملا لا نفار فيه ولا تشويش»[1]، بينما يرى نسيب عريضة أنه صوت الطبيعة والبساطة المطلقة التي لا حدود لها، ويعتقد أن رمز الغاب عمق هذا الفهم، فكلاهما رمز للخروج على التقاليد[2]. بينما اعتبر بعض الدارسين «ناي» جبران رمزاً لمبدإ «التجاذب بين الأكوان أو إلى نظام الأبدية الدائمةأو يمثل الحياة، الحياة بكليتها»[3].

ويَعتقد غسّان خالد أن «النّاي» هو أداة تنفيس إيقاعي، وتجسيد لرغبة جبران في عودة الإنسان إلى فطرته، وهو تعبير أيضاً عن رغبة عميقة لدى جبران في عودة الإنسان إلى براءته الأولى، وإلى طينته السليمة من زيف الانحراف، أما أنين «الناي» فليس سوى ذلك الأنين المتردد في أعماق جبران الداعي للخلاص[4]، ما يجعله منسجما إلى حد التّماثل مع وظيفة «الناي» عند جلال الدين الرومي، وهي وظيفة المرتكز والمفتاح ضمن رؤية صوفية شاملة وممتدة من أعماق الروح إلى آفاق الأكوان.

يأتي «الناي» في قصيدة «المواكب: على وزن الرمل المجزوء، ويتكرّر بهذا الشكل ضمن 17 مقطعاً من 10 أبيات موزّعة في صورة (4+4+2)، ومرتان بشكل مغاير في آخر القصيدة، ويأتي دائماً في سياق جملة الأمر (أعْطِني الناي)، ويمكن تأمل بنية المقطع الأول من القصيدة، مع ملاحظة موقع «الناي» في البيتين الأخيرين[5]:

الخير في النّاس مصنوعٌ إذا جُبروا ... والشرُّ في النّاس لا يفنى وإن قبروا
وأكثر النّاس آلاتٌ تُحركها ... أصابع الدّهر يوماً ثمَ تنكسرُ
فلا تقولنَّ هذا عالم عَلَمٌ ... ولا تقولنَّ ذاك السّيد الوَقُرُ
فأفضل النّاس قُطعانٌ يسير بها ... صَوتُ الرُّعاة ومن لم يَمش يندثر
ليس في الغابات راع ... لا ولا فيها القَطيعْ
فالشّتا يمشي ولكنْ ... لا يُجاريه الربيعْ
خُلِقَ النّاس عبيداً ... لِلّذي يأْبَى الخضوعْ
فإذا ما هبَّ يوماً ... سائراً سار الجميعْ
أعْطني النّايَ وغنِّ ... فالغنا يرعى العقولْ
وأنينُ النّاي أبقى ... مِن مجيدٍ وذليلْ

1. نفسه، ص167.
2. أنطوان غطاس كرم، محاضرات في جبران خليل جبران، ص122.
3. نفسه، ص123.
4. غسان خالد، جبران الفيلسوف، ص173-174.
5. جبران خليل جبران، المجموعة الكاملة لمؤلفات العربية، تقديم: ميخائيل نعيمة، ص320.

يتّضح من هذا النموذج أنّ جبران استخدم «الناي» في مخرج المقطع، وبذلك كان لوظيفته الإيقاعية دور المتنفس الشعري الذي يخرج منه إلى مقطع تالٍ.

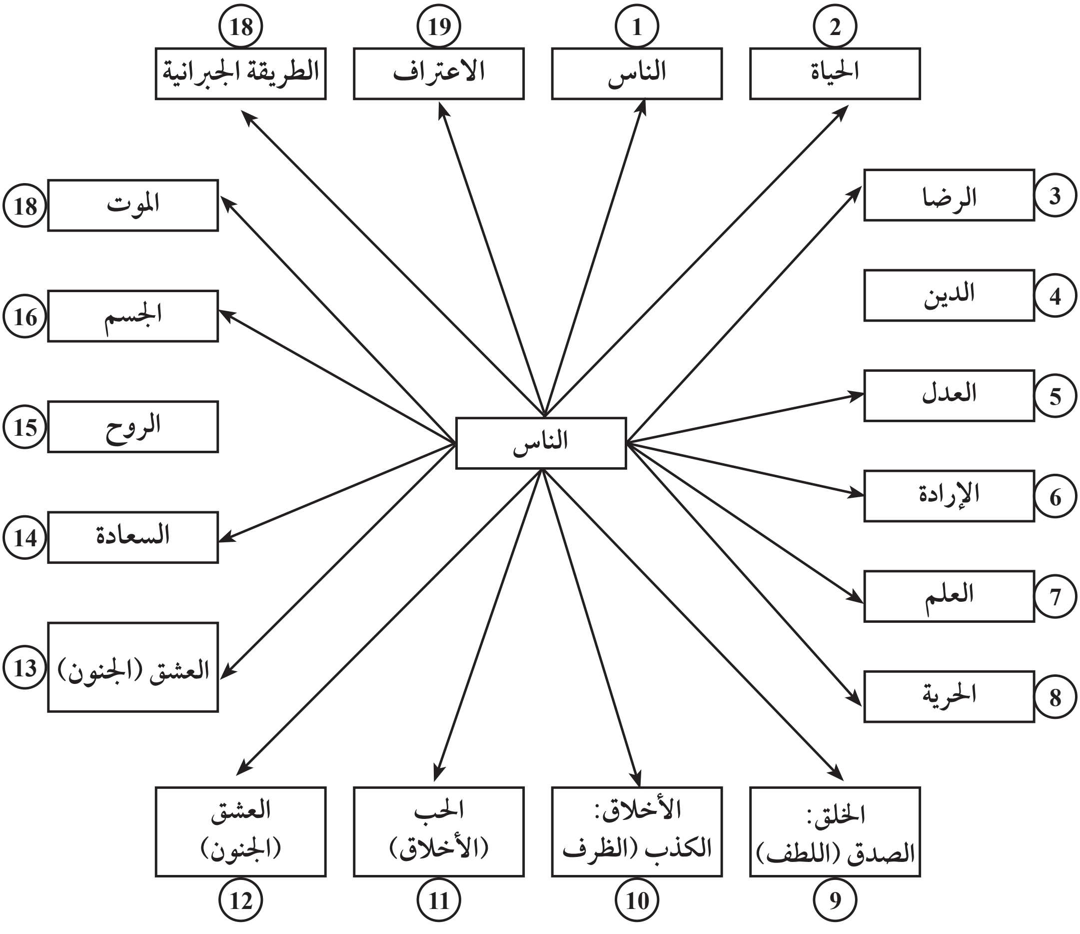
وفي بداية كل مقطع يُقدم جبران خليل جبران الصورة المأساوية للموضوع المستهدف (الخير، الحياة ...) في أبيات البحر البسيط، ويأتي لينفي هذه السّمة السّلبية عن عالمه المنشود «الغاب» في بحر الرّمل المجزوء، ليَصل إلى المتنفّس/ المخرج طالباً من مُخاطب مفترض أن يُسلِّمه «النّاي» في بيتين، وفي هذه المرحلة، تحديداً، نَشعر بنبرة جبران الصّوفيّة المشبعة بالغموض الذي تستبطنه دلالة «الناي»، كما نَلمس دفقاً شعوريّاً في صوت الرّجل يُخفي معاني الإلحاح والاحتجاج، ليُعلن موقفه الذي لا رجعة فيه من عالم يراه سيّئاً ومخيفاً، ويَجعل النّاي ملجأه من كل تلك الشّرور.

وإذا اعتبرنا «النّاي» هنا بمعنى الروح المتفانية في العالم العلوي، واعتبرنا الغنا هو العشق اللامتناهي تجاه العالم، واعتبرنا أنين الناي صوت ولحن الروح المتألمة، وكذلك اعتبرنا صيغة التفضيل «أبقى» بمعنى «أخلد» فإن المعنى الإجمالي للمقطع الأول سيكون هو: أعطني الروح المتفانية العاشقة، فالعشق اللامتناهي للعالم العلوي يرعى العقول دون أي إجبار، فألم الروح أبقى من مجيد وذليل، أي من الأوصاف الدنيوية التي وضعت لخدمة الأغراض السفلية، والإشارة هنا إلى خلود الجوهر الإنساني المتعالي.

وإذا كان العارف الفاني في الله حسب جلال الدين هو ناي حزين، يَظل مدى الدهر يرسل ألحانا حزينة شوقا إلى محضر الألوهيّة، أي مبدئه ومنشئه الذي اقتلع منه، فإن جبران في هذه القصيدة يئن طالباً الروح المتفانية، أي فرصة الوصول إلى العالم العلوي الذي يتوقع فيه كل الكمال والصفاء، داعياً إلى العشق بوصفه لحنا أبديا بديلا عن كل رذائل هذا العالم السفلي المنحرف؛ أما صيغة فعل الأمر هنا (أعطني – غنّ) فقد يكون المقصود بها نحن «القارئ»، أو الصوت الأول في الأبيات الأربعة الأولى، حسب تعبير نسيب عريضة ونعيمة، هذا إذا سلمنا بوجود صوتين في القصيدة، وقد يكون رغبة من الشاعر في أن يجعل نصه أكثر غموضاً، وقد يكون المخاطب جهة مجهولة، وهو أسلوب الأدب العرفاني الذي يتعمد الإخفاء وعدم كشف الحقائق والأسرار.

ويبدو «الناي» بهذا الفهم أكثر انسجاماً مع فضاء القصيدة وسياقها، ويجعل منه مفتاحا لكل أبوابها، فبعد أن عانى جبران من الآلام المختلفة، سيتبين له طريق النجاة (العالم العلوي)، فيطلب الوسيلة الناجعة للوصول إليه؛ أي: النّاي أو الروح المتفانية عبر العشق الصادر عنه، أي «الغِنا»، الذي يُخلّد وراءه ألحاناً خالدة لهذه الروح.

إن اكتشاف مفهوم «الناي»، دفعنا إلى طرح «المواكب» بالشكل الآتي:



- 1 – 9 – 10 – 11: المجال الأخلاقي.
- 2 – 4 – 5 – 6 – 7 – 8 – 15 – 16 – 17: المجال التأملي
- 3 – 12 – 13 – 4: مجال الرؤية.
- 18 – 19: المجال السلوكي

تقوم «المواكب» على تسعة عشر مقطعا تنضوي كلها تحت أربعة مجالات كبرى، هي: المجال الأخلاقي، المجال التأملي، مجال الرؤية، والمجال السلوكي؛ كل مجال من هذه المجالات يستمد ماهيته من المنبع الصوفي الذي رمزنا له بدائرة «الناي»؛ فمجال الأخلاق مثلا، بعناوينه الأربعة (الناس، اللطف، الظرف، الأخلاق)، يمتح وجوده من عنصر «الناي» المركزي. وكذلك الأمر بالنسبة للمجال التأملي، فالمفهوم الروحي ل «الناي» هو المدخل إلى هذه العناصر، وهو المرجع في فهمها.. فالناي هو المدخل إلى هذه العناصر، وهو المرجع في فهمها، فجبران خليل جبران يستهل كلامه عند كل مقطع بطرح واقع قضية معينة بين الناس في هذا العالم، ثم ينتقل لينفي ذلك عن عالمه

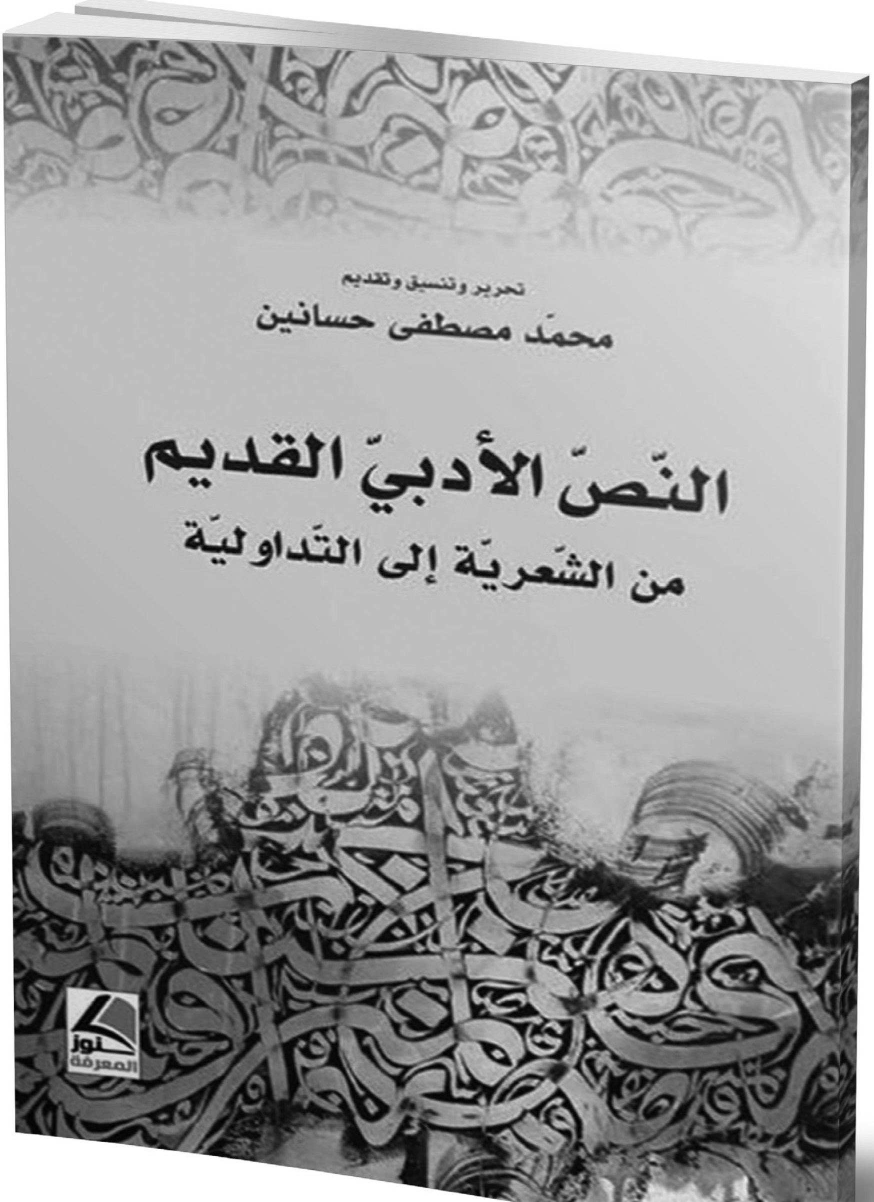
الغابوي، وفي الأخير يطلق صرخته المُحْرقة طالباً ناياً (روحا متفانية) يستطيع من خلاله أن يصدر ألحانه (مكابدة العشق والشوق)، وبعدها يصل إلى ما يرومه من قُدْسِية وطهارة؛ وبذلك يكون «الناي» هو المعبر الأساس والمناسب والمنسجم لفهم الملامح الصوفية لهذه القضايا المطروحة.

نستنتج من هذه الوقفة المُبْتَسَرة أن جلال الدين الرومي وجبران خليل جبران، أثبتا أن الزمان والمكان واللغات والأعراق تستحيل حدودا وهمية، عندما تطلق الروح صرختها المُدوية، ويَشْقَ أنين الناي الآفاق الكونية.

وإذا كان الزمان غير قادر على تغيير ماهية الأشياء، حتى وإن كانت رمزيتها قابلة للتحول بحسب السياق والمقام، فإن للناي ماهية ثابتة، ورمزية قارة تمتد عبر القرون، غير عَابِئة باختلاف الأزمنة الأمكنة والمرجعيات الدينية والثقافية. وفي تجربتيْ جلال الدين الرومي وجِبران خليل جبران الدليل القاطع على هذا الثبات ضمن بنية التحولات.

المصادر والمراجع

- إسماعيل (تحسين عبد الجبار)، مختارات من قصائد جلال الدين الرومي، دار الصدى، الإمارات/ 2013.
- الجامي (عبد الرحمن)، بهارستان ورسائل الجامي، ميراث مكتوب، طهران، ط1/ 2000م.
- جبران (خليل جبران)، المجموعة الكاملة: المؤلفات العربية، تقديم: ميخائيل نعيمة، دار صادر، بيروت/ 1964م.
- جبر (جميل)، جبران خليل جبران في حياته العاصفة، مؤسسة نوفل، بيروت، ط1/ 1981م.
- حاوي (خليل)، جبران خليل جبران: إطاره الحضاري وشخصيته وآثاره، دار العلم للملايين، لبنان، ط1/ 1982م.
- خالد (غسان)، جبران الفيلسوف، مؤسسة نوفل، بيروت، ط1/ 1974م.
- الرومي (جلال الدين)، مثنوي معنوي، نشر دوستان، طهران، ط6/ 2002م.
- سعيد (خالدة)، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار المعارف، مصر، ط2/ 1959م.
- كرم (أنطوان غطاس)، محاضرات في جبران خليل جبران، معهد الدراسات العربية، القاهرة/ 1964م.
- نعيمة (ميخائيل)، جبران خليل جبران، مؤسسة نوفل، لبنان، ط10/ 1985م.


تحرير وتنسيق وتقديم
محمّد مصطفى حسانين
النّصّ الأدبيّ القديم
من الشّعريّة إلى التّداوليّة
كنوز المعرفة

التكامل المعرفي في نظرية النظم
عند عبد القاهر الجرجاني

عبد العزيز جابا الله[1]

مقدمة

يعتبر مفهوم «التكامل المعرفي» من المفاهيم الحديثة، التي استأثرت باهتمام الدارسين المحدثين في شتى مجالات المعرفة، وغياب سؤال مفهوم «التكامل المعرفي» وإشكالاته في الدرس القديم له مبرران أساسيان: الأول؛ إدراك القدماء أهمية التكامل المعرفي في الإبداع. الثاني: أن التكامل المعرفي عند القدماء تطبيق وظاهرة عامة متداولة، وليس تنظيرا.

ولا شك أن من يتأمل بنية علم من العلوم القديمة أو نظرية من النظريات سينتهي لا محالة إلى ذلك التكامل المعرفي، خصوصا إذا تعلق الأمر بآليات اشتغال تلك العلوم أو النظريات؛ كالمصطلحات... ولعل أكمل مظهر لذلك التكامل عل مستوى النظريات هي نظرية النظم، فموسوعية صاحبها عبد القاهر الجرجاني تبدو واضحة وجلية في بنائها، ثم إن الجرجاني لكي يضيف جديدا في مفهوم النظم على سابقيه، يستدعي الاشتغال بآليات جديدة متكاملة.

إن ما يسعى إليه هذا المقال كما يكشف عن ذلك عنوانه «التكامل المعرفي في نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني» هو إبراز التكامل المعرفي في نظرية النظم، وكشف تجلياته؛ وذلك من خلال الإجابة عن سؤالين اثنين هما: ما العلوم أو الآليات التي تكاملت في نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني؟، وما مظاهر ذلك التكامل؟

ولتحقيق هذا الهدف والإجابة عن السؤالين، انتظم البحث في مبحثين: عُقِدَ أولهما للحديث عن التقاطعات المعرفية في الثقافة العربية الإسلامية عامة؛ وذلك من خلال مطلبين؛ خصص الأول للحديث عن مفهوم التكامل المعرفي وأهميته، والثاني للحديث عن مظاهر ذلك التكامل. وانفرد المبحث الثاني لبيان التكامل المعرفي في نظرية النظم، تَضَمَّنَ هو الآخر مطلبين: اهتم أولهما بتحديد مفهوم النظم وإعجاز القرآن عند عبد القاهر الجرجاني، وثانيهما بإبراز وكشف العلوم أو الآليات التي تكاملت في نظرية النظم، وبيان مظاهر ذلك التكامل. لينتهي البحث بخاتمة تَضَمَّنَت الخلاصات والنتائج التي توصل إليها البحث.

---

1. أستاد باحث، كلية الآداب، مراكش.

1. التقاطعات المعرفية في الثقافة العربية الإسلامية

أ. أهمية التكامل المعرفي

يقصد بمفهوم «التكامل المعرفي» التعاون الذي يحصل بين شتى ضروب المعرفة؛ قصد الفهم والوصول إلى نتائج وحقائق ما كان لعلم من تلك العلوم الوصول إليها منفردا، وتكاملها لا يعني عدم استقلالية بعضها عن بعض، وإلا كان الحديث عن التكامل المعرفي ضربا من المجاز والمحال؛ ذلك أن من شروط الحديث عن التكامل الاستقلالية والتعدد والاختلاف، و»القول بالتكامل واصطحابه كمفهوم إجرائي يتضمن أولا وقبل كل شيء اعترافا بالحاجة إلى التظافر والتلاقي والتوفيق بين عناصر الوجود المتعدد تعددا ينم عن واقع التنوع مثلما يترجم هذا التنوع واقع «الاختلاف»، ولا شك أن هذين المظهرين في الوجود(...) هما اللذان يبرزان الحديث عن التكامل بمختلف صوره المادية والمعنوية»[1].

وتختلف مستويات التكامل بين خاص وعام، دون نفي شروط التكامل التي سبقت الإشارة إليها؛ فهو «يبدأ من تكامل خاص على مستوى مادتين علميتين كالفقه والأصول(...) ثم يرتقي إلى تكامل أعم بين جميع المواد العلمية، التي تنتهي إلى مجال واسع؛ مثل الفقه والأصول والحديث، (...) ثم يصل إلى حد التكامل بين جميع المجالات العلمية»[2]. إن وجود التكامل في المعرفة العلمية رهين بوجود تعدد منهجي يسمح بشتى أنواع التناسب بين الآليات المنهجية وبين مقامات الاستعمال[3].

وترتبط بمفهوم «التكامل» مفاهيم ومصطلحات أخرى تختلف قربا أو بعدا من دلالته، لكن دون أن تصل إلى حد الترادف، مثل: «الوحدة»، «التداخل»...،فارتباطه بمفهوم «الوحدة» يرجع إلى «كون وحدة المعرفة تشكل الأساس المنطقي لتكاملها (...)، وعلى كل حال، فإن التمييز بين وحدة العلوم وتكاملها، لا يُثْبِتُ صفة لينفي أخرى، فالقول بوحدة العلوم لا ينفي تكاملها»[4]؛ ذلك أن مفهوم «الوحدة» أقرَب إلى وصف العلاقة بين العلوم على المستوى الوجودي، بينما «التكامل» أقرب إلى وصف تلك العلاقة على المستوى المعرفي[5]. أما مفهوم «التداخل» فهو «مصطلح حديث، ولا يستعمل كثيرا باعتباره آلية تحليلية أو تفسيرية لظواهر معرفية تتعلق بالعلاقات بين العلوم وتفاعلها لمعالجة إشكالية بحثية»[6].

يبدو أن مفهومي «التداخل» و»الوحدة» مقارنة بمفهوم «التكامل» أكثر التباسا وغموضا لما لهما من دلالات تجريدية، أضف إلى ذلك ما لمفهوم «التكامل» من أهمية في العلاقة بين العلوم بعضها

1. الصغير عبد المجيد، إشكالية مفهوم التكامل المعرفي في الإسلام: بنيتها وتجلياتها، ص255.
2. نغش إدريس، التكاملية في العقلانية العلمية الإسلامية، ص292.
3. نفسه، ص301.
4. ملكاوي فتحي حسن، منهجية التكامل المعرفي، ص57.
5. نفسه، ص58.
6. همام محمد، نظرية تكامل المعارف في الفكر العربي، ص1/ 60.

البعض؛ حيث إن «علما معينا يحتاج إلى أن يتكامل مع علم آخر فأكثر، من أجل تطويره، أو (...) حاجة الإنسان في فهمه لعلم معين إلى علوم أخرى تعينه في تحقيق الفهم»[1].

وتكمن أهمية التكامل المعرفي في جوانب عديدة؛ منها: حاجة العلوم إلى التعاون فيما بينها، وكذا حاجة الباحث بالخصوص إلى علوم أخرى لفهم علم من العلوم، كما أن «التكامل المعرفي» -أيضا- عامل أساس في تقدم العلوم وتطورها. «إن التكامل هو العملة الصعبة التي تحتاج إليها المعارف والعلوم، وكذا فروعها الأكثر تخصصا، من أجل الاستمرار في مسيرة التقدم، وتطوير المفاهيم، وتجديد المناهج، وتعميق النظريات، ولخلق شروط أفضل لإبداع أنفع»[2].

وتظهر أهمية التكامل أكثر عندما يتعلق الأمر بآليات الاشتغال؛ كالمفاهيم، والمصطلحات، لكونها تشكل رابطا بين المعارف، ولا شك أن استقراء مجالات العلوم ودرجة الإبداع فيها سيكشف عن ارتباط التكامل بتنظيم المفاهيم والمصطلحات وضبطها، وقد كان هذا الارتباط أكبر مشجع ومساعد على أهمية التكامل المبدع[3]، لاسيما عند القدماء.

إن ما يؤكد أهمية التكامل كونه أكثر الوسائل تحقيقا للإبداع والتطور، وكون أكثر الناس إبداعا في شتى مجالات المعرفة أولئك الذين يتسمون «بالموسوعية»؛ الآخذين من علوم كثيرة بطرف، «فهم وحدهم يمثلون العلماء المبتكرين البارزين (...) فهم قادرون على الجمع في عملهم العلمي بين تخصصات مختلفة»[4]، بل «إن الدراسات المعاصرة في مناهج العلوم وسبل التجديد والإبداع فيها، أثبتت أن التجديد في علم من العلوم، أكثر ما يكون عند تلاقح حقائق هذا العلم بحقائق العلوم الأخرى التي لها صلة بموضوع هذا العلم»[5].

والنُّزوع نحو التخصص سمة مميزة للعلم الحديث «بسبب التوسع الكبير الذي طرأ على المعرفة البشرية؛ حتى أصبح من غير الميسور على العالم الواحد أن يتخصص في أكثر من علم، بل إن العلم الواحد قد تجزأ إلى علوم فرعية لا يكاد العالم يتقن واحدا من هذه الأجزاء»[6]. وقد يكون النزوع نحو التخصص في مجال العلوم الإنسانية من أكبر معوقات التطور العلمي، كما هو ملاحظ اليوم، ويزداد الأمر سوءا عندما يتعلق الأمر بدراسة التراث العربي الإسلامي ومحاولة فهمه؛ إذ «الواقع المؤسف أن دراستنا للتراث العربي ما زالت تخضع لهذه الرؤية التجزيئية العازلة اللاعلمية؛ فما زلنا ننظر إلى الفقه والكلام والفلسفة والنحو والأدب والحديث والتفسير والتاريخ، كعلوم لكل منها كيانه الخاص المستقل تمام الاستقلال، كأننا إزاء خزانة تضم تراثنا في درج منفصلة مقفلة لا ينفتح

1. ملكاوي فتحي حسن، منهجية التكامل المعرفي، ص57.
2. همام محمد، نظرية تكامل المعارف في الفكر العربي، ج1/ ص112.
3. نفسه، 1/ 90.
4. نفسه، 1/ 30.
5. عكيوي عبد الكريم، معالم التكامل المعرفي عند المحدثين، ص194.
6. ملكاوي فتحي حسن، منهجية التكامل المعرفي، ص25.

الواحد منها إلا بإغلاق الآخر»[1]، غير أن الحال ليس كذلك، فالفهم الصحيح للتراث العربي الإسلامي رهين بتكامل العلوم فيما بينها؛ لأن بناءها مؤسس على التكامل بينها، والحقيقة التي تهدف إلى بلوغها واحدة، كما أن بنْية العلوم العربية القديمة بنية مركبة رغم استقلالية كل علم على حدة، ومظاهر البنية التكاملية لتلكَ العلوم جلية وعديدة؛ وهي مدار المبحث الآتي.

ب. مظاهر التكامل المعرفي في الثقافة العربية الإسلامية

سبقت الإشارة إلى مفهوم «التكامل المعرفي» وأهميته، لكن أهميته تزداد عندما يكون البحث في التراث العربي الإسلامي؛ ذلك أن الفهم الصحيح له لا يمكن أن يحصل إلا بهذه النظرة الشمولية والتكاملية فيما بين علومه؛ لأن مقصد القدماء كان واحدا، غير أن تكاملها في الوصول إلى الغرض، ووحدتها في المقصد العام «لا يعني أنها جميعا في مرتبة واحدة من حيث علاقتها بالحقيقة، أو من حيث أهميتُها وأولويتُها، فتكامل أعضاء الجسم البشري في أدائها لوظائفها لا تجعل أطراف الجسم في أهمية القلب أو الدماغ مثلا»[2].

ولعل «البحث في تجربة المعرفة الإسلامية لن يكون مجديا إلا باستيعاب منظومتها المحكومة بقيم عقدية تتأسس على الوحي الإلهي؛ حيث تترسخ العلاقة الجدلية الوطيدة بين مفاهيم العلم وتوجيهات الدين (...) في إطار نسق متداخل ومتكامل. فاستصحاب هذا النمط من التفكير (...) هو الكفيل باكتشاف انفتاحية المعرفة الإسلامية وتداخليتها، والإدراك العميق (...) لنظرية المعرفة الإسلامية، هذه النظرية التي تقوم على التوحيد باعتباره رؤية الإنسان المسلم لحقائق الحياة والفكر والوجود»[3]. وإجمالا نقول: إن موسوعية التراث وبنيته التكاملية تنظيرا وتطبيقا، تستدعي الموسوعية في الفهم؛ ولذلك فهو مظهر من مظاهر تكامل تلك المعرفة.

ونظرا لوحدة مقصد المعرفة العربية الإسلامية، وتكامل مناهج وآليات القدماء في سبل تحقيقه، فقد برزت الحاجة إلى تصنيف العلوم، «فمن يستقرئ تاريخ العلوم في الإسلام يجد محاولات كثيرة لتصنيف العلوم عند الكندي والفارابي وابن سينا. وكانت أبرز محاولة في هذا المجال ما قدمه فيلسوف العلم عبد الرحمن بن خلدون الذي عرض لتاريخ العلم في الإسلام، في ارتباط وثيق مع إطار التاريخ العام للمجتمع الإسلامي»[4]، ولهذا التصنيف الذي قام به القدماء دلالات، لعل أهمها؛ إبراز العلاقة الوثيقة بين تلك العلوم، والتأكيد على تراتبيتها وتكاملها. وكذا على ضرورة الأخذ منها بطرف للوصول إلى الحقيقة المبتغاة.

إن تنافس القدماء لِلنَّهْل من شتى العلوم لَهُوَ من آكَدِ الآيات على وعيهم بمظهر تكامل المعرفة

1. الجابري محمد عابد، نحن والتراث، ص57.
2. ملكاوي فتحي حسن، منهجية التكامل المعرفي، ص50.
3. نفسه، ص50.
4. همام محمد، نظرية تكامل المعارف في الفكر العربي، 1/ 26.

العربية التراثية من جهة، وكذا بأهميته في التطور والإبداع من جهة أخرى؛ لذلك تجد الواحد منهم؛ لغويا ونحويا وبلاغيا وفقيها وأصوليا ومتكلما وفيلسوفا...، ولا شك أن العقل المتكامل سيبدع فكرا ومعرفة «لا يمكن أن تدرس وتقوم بالشكل الصحيح، إلا على أساس من الفهم الموسوعي لكل جانب من جوانبها، بل لكل قضية من قضاياها»[1].

وتعتبر الموسوعية التي يتميز بها القدماء، من أجلى مظاهر تكامل المعرفة التراثية العربية الإسلامية؛ إذ التكامل المعرفي عند القدماء ممارسة وتطبيق؛ وذلك لأنهم «أدركوا أساسه الفلسفي في بنية الإسلام، وفي نصه الأول القرآن الكريم»[2]. بل إن «تكامل علوم الوحي وعلوم الكون مطلب شرعي وفرض ديني، تقتضيه عقيدة التوحيد التي هي معرفة الله تعالى خالق الإنسان ومدبر الكون»[3]، وقد دفعهم هذا الإدراك إلى أن يضعوا شروطا لكل من رام تفسير القرآن الكريم؛ بحيث يكون جامعا لخمسة عشر علما؛ وهي: اللغة، والنحو، والتصريف، والاشتقاق، والمعاني والبيان والبديع، وعلم القراءات، وأصول الدين، وأصول الفقه، وأسباب النزول، والقصص، والناسخ والمنسوخ[4].

والقرآن الكريم نفسه مظهر من مظاهر تكامل المعرفة في الثقافة العربية الإسلامية، وما شموليته وهيمنته إلا بعض الآيات الدالة على ذلك، فقد طرق كل شؤون الحياة، وكل ما من شأنه أن يحقق للإنسان السعادة الآجلة والعاجلة؛ الروحية والمادية، بل إنه دعا إلى الجمع بين النظر في الأسباب، النظر في المقاصد، والعمل بمقتضى هذا المبدأ الأساسي بما يفيد الغير ويفيد الآجل[5]؛ ولذلك ليس بدعا أن نجد القدماء في مؤلفاتهم، بل وفي كل شؤون الحياة يربطون الأسباب بمقاصدها.

ولا يخفى أن علم أصول الفقه يعد من أكمل مظاهر التكامل المعرفي بين علوم الثقافة العربية الإسلامية، يقول طه عبد الرحمن معبرا عن مفهوم «التكامل» ب «التداخل»: «وثبت عندنا بمقتضى التسليم بشروط المعترض الآخذ بالتجزئة والمفاضلة أن النموذج الأكمل للتداخل الداخلي نجده في أصول الفقه مع أبي إسحاق الشاطبي»[6]، فهو علم يحتاج في فهم مسائله إلى علوم شتى؛ من لغة وبلاغة ونقد وفقه ومقاصد...، وهو ما «أسفر عن تدقيقات نفيسة في ما يتعلق باللفظ وسياقاته(...)، فقد تتبعوا كافة الأحوال والاعتبارات التي تعتري اللفظ، وهو يؤدي المعنى الجاري على قانون الوضع من أول وضع الواضع إلى آخر فهم السامع»[7].

1. الجابري محمد عابد، نحن والتراث، ص58.
2. الصغير عبد المجيد، إشكالية مفهوم التكامل، ص258.
3. عكيوي عبد الكريم، معالم التكامل المعرفي عند المحدثين، ص195.
4. السيوطي جلال الدين، الإتقان في علوم القرآن، ج1/ ص185-187.
5. طه عبد الرحمن، تجديد المنهج في تقويم التراث، 423.
6. نفسه، ص92.
7. همام محمد، نظرية تكامل المعارف في الفكر العربي، 1/ 154.

ومن مظاهر التكامل المعرفي في الثقافة العربية كذلك تكامل العلوم الدقيقة مع العلوم الشرعية؛ مثل تطبيق الخوارزمي لقواعد الجبر على مسائل الوصايا، وتطبيق ابن البناء وابن هيدور التادلي الفاسي قواعد الكسور على مسائل الزكاة، وحل مسائل غريبة في الصلاة بالتحليل التوافقي، حتى إن ابن هيدور اعتبر علم الحساب من أركان الدين[1]. ولا غربة؛ لأن «صفة التكامل المعرفي في المنظور الإسلامي تظهر في ثلاثة مستويات: تكامل المصادر، وتكامل الأدوات، وتكامل المصادر والأدوات»[2]؛ ولذلك فتكامل هذه المستويات لحصول الفهم، تعد أيضا من مظاهر تكامل المعرفة التراثية في الثقافة العربية الإسلامية، بل هو أحد المقاييس الأساسية في تقسيم العلوم إلى علوم آلية وعلوم مقصودة، لكن هذه الصفة تتغير بتغير علاقة كل علم بآخر، فقد يتحول علم الآلة إلى علم مقصود في علاقته بعلم آخر، والعكس صحيح[3].

والجدير بالذكر؛ أن القدماء، وإن لم يختلفوا حول تكامل المعرفة العربية الإسلامية، فقد تباينت مواقفهم حول تكامل هذه بالمعرفة الدخيلة عليها، والغزالي وابن رشد من الذين دعوا إلى هذا التكامل، فالغزالي يرى «أن تطور البناء الاستدلالي للعلوم الإسلامية، وإغناء قدراتها التحليلية والمنهجية يمر عبر تداخلها مع المنطق اليوناني»[4]، وسيدرك كل متتبع للدراسات الأصولية أو النحوية أو البلاغية ذلك التوظيف المتعدد للمفاهيم والمصطلحات المنطقية، الذي يرجع فيه الفضل إلى أبي حامد الغزالي قبل غيره، في تذليل الصعاب أمام تحقيق ذلك التواصل والتكامل المعرفي وإضفاء المشروعية عليه[5]، بينما يرى ابن تيمية أن «التداخل الذي يسعى إليه أبو حامد الغزالي وغيره، إن هو إلا تدمير لبناء العلوم الإسلامية، وتخليط للمعارف، وبث للزيغ والشك في قلوب المسلمين، وبالتالي وجب التصدي لهذه العملية وإبطال أدلتها عقلا ونقلا»[6]. أما الموقف الوسط لهذا التكامل المعرفي، فنجد مظاهره عند الإمام الشاطبي، الذي جمع بين الرأيين؛ سيرا على منهجه في الموافقة والتأليف بين الآراء المتعددة[7].

نخلص مما سلف إلى أن مفهوم «التكامل المعرفي» لم يبتعد عن دلالته المعجمية، وأن بعده الاصطلاحي مستمد ونابع من كلمة «المعرفي» المضافة إلى لفظ «التكامل»، كما أن القدماء لم يتناولوه بوصفه مفهوما إشكاليا، لأنه تطبيق ومتحصل في تكوينهم العلمي، ومن ثمة في إنتاجاتهم على اختلاف مجالاتها؛ إدراكا منهم لأهميته في الإبداع وتطوره، الأمر الذي أكدته ودعت إليه الدراسات

1. نغش إدريس، التكاملية في العقلانية الإسلامية، ص184-291.
2. ملكاوي فتحي حسن، منهجية التكامل المعرفي، ص234.
3. يقول طه عبد الرحمن: «لا عجب إذ ذاك أن تكون «الآلية» في تعريف التراث وصفا يقوم بالعلم؛ فيقال» العلم الآلي» (...) أو «علم الآلة» في صيغة الجمع، والعلم الآلي هو عبارة عن العلم الذي لا يكون مقصودا لذاته، أو قل: ليس هو غاية في حد ذاته بحيث لا يطلب إلا من أجل غيره، وبحيث لا ينال هذا الغير إلا بواسطته». ينظر: تجديد المنهج في تقويم التراث، ص84.
4. همام محمد، نظرية تكامل المعارف في الفكر العربي، 1/ 205.
5. الصغير عبد المجيد، إشكالية مفهوم التكامل المعرفي، ص266-267.
6. همام محمد، نظرية تكامل المعارف في الفكر العربي، 1/ 205.
7. نفسه، 1/ 214.

المعاصرة، ومظاهره في الثقافة العربية الإسلامية عديدة وجلية، بل إن التخصص ظاهرة حديثة أسهمت فيها أسباب عديدة، حتى أصبحت في عصرنا ضرورة ملحة، خلافا لما كان سائدا في القديم، بحيث لا يمكن فهم علم من العلوم أو نظرية من النظريات القديمة الفهم الصحيح، إلا بالوعي أولا بتلك البنية التكاملية، وثانيا بالفهم التكاملي والموسوعي لها، ولعل أكمل مظهر لذلك التكامل المعرفي في مجال البلاغي والنقدي القديمين -وبالأخص على مستوى النظريات- نظرية النظم عند الجرجاني، وهو ما سينصب إليه الحديث فيما سيأتي.

2. التكامل المعرفي في نظرية النظم

أ. مفهوم النظم وإعجاز القرآن عند عبد القاهر الجرجاني

بعث الله سبحانه وتعالى رسوله الكريم، وأنزل معه القرآن باللسان العربي المبين، فكان معجزته الكبرى، التي تحدى بها العرب فضلا عن غيرهم، فتبت عجزهم؛ وهم أهل فصاحة وبيان، لكن الناس اختلفوا حول مصدر هذا الإعجاز؛ منهم القائل باللفظ، ومنهم القائل بالمعنى...؛ حتى لا تكاد تجد كتابا من كتب النقد والبلاغة يخلو من الحديث حول هذه المسألة، والتي باتت تعرف بقضية اللفظ والمعنى.

ونظرية النظم الجرجانية -التي هي مدار حديثنا- لم تكن في حقيقتها إلا نتاجا لذلك الإشكال الذي دام قرونا، ساهم فيه «متكلمون من أمثال الجاحظ(ت255ه) وأبي علي الجبائي(ت303هـ)، وابنه أبي هاشم(ت321هـ)، والرماني(ت384هـ)، والباقلاني (ت403هـ)، والقاضي عبد الجبار(ت415هـ)، وبلاغيون ونقاد شعر ونثر»[1]، وهو: هل المزية للفظ أم للمعنى؟ ومنه هل إعجاز القرآن الكريم يكمن في اللفظ أم في المعنى أم في غيرهما؟، لكن صاحب نظرية النظم وبأسلوبه الحجاجي نفى المزية عن اللفظ وعن المعنى مؤكدا أنها للنظم، ومن ثمة سر الإعجاز في القرآن الكريم؛ يقول: «فإذا ثبت الآن أن لا شك ولا مرية في أن ليس «النظم» شيئا غير توخي معاني النحو وأحكامه فيما بين معاني الكلم، ثبت من ذلك أن طالب دليل الإعجاز من نظم القرآن، إذا هو لم يطلبه في معاني النحو وأحكامه ووجوهه وفروقه، ولم يعلم أنها معدنه ومعانُه، وموضعه ومكانه، وأنه إن أبى أن يكون فيها، كان قد أبى أن يكون القرآن معجزا بنظمه، ولزمه أن يثبت شيئا آخر يكون معجزا به، وأن يلحق بأصحاب «الصرفة» فيدفع الإعجاز من أصله»[2].

إن إثبات الجرجاني النظم سر إعجاز القرآن ومصدره، قد كلفه تأليف مؤلفات لبسط القول في المسألة وشرحها؛ من حيث المفهوم، والمرتكزات، والعلائق...، لعلمه «أنك لا تشفي العلة، ولا تنتهي إلى ثلج اليقين، حتى تتجاوز حد العلم بالشيء مجملا، إلى العلم به مفصلا، وحتى لا يقنعك إلا النظر في زواياه، والتغلغل في مكامنه، وحتى تكون كمن تتبع الماء حتى عرف منبعه،

1. الجابري محمد عابد، بنية العقل العربي، ص77.
2. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص526.

وانتهى في البحث عن جوهر العود الذي يصنع فيه إلى أن يعرف منبته، ومجرى عروق الشجر الذي هو منه»[1]، وبهذا البسط والتفصيل الذي ليس بعده فضل من الزِيادة، نال الجرجاني شرف التأسيس ل «نظرية النظم»، وإلا فمفهوم «النظم» كان معروفا ومتداولا قبل الجرجاني، شأنه في ذلك شأن مفاهيم أخرى ك»الفصاحة» و»البلاغة»... لكنها إشارات غامضة، ورموز لا يفهمها خاصة الخاصة، بله الخاصة ومن دونهم، بل خطأ في معناه في أكثر الأحوال، وذلك لخفائه وتفلته من الأفهام؛ إذ «ليس في أصناف العلوم الخفية، والأمور الغامضة الدقيقة، أعجب طريقا في الخفاء من هذا. وإنك لتُتعِب في الشيء نفسك، وتكد فيه فكرك، وتجهد فيه كل جَهدك، حتى إذا قلت قد قتلته علما، وأحكمته فهما، كنت بالذي لا يزال يتراءى لك فيه من شبهة، ويعرض فيه من شك»[2].

لقد استطاع الجرجاني أن يرد مصدر الإعجاز إلى النظم؛ ونفي كونه في اللفظ أو في المعنى كما زعم الكثيرون ممن عاصروه أو كانوا قبله، وإنما المزية والحسن في القرآن وغيره من صنوف القول للنظم، لكن القرآن هو سنامها وذروتها، والقول بغير ذلك إبطال للإعجاز. يقول الجرجاني: «واعلم أنهم لم يبلغوا في إنكار هذا المذهب ما بلغوه إلا لأن الخطأ فيه عظيم، وأنه يفضي بصاحبه إلى أن ينكر الإعجاز ويبطل التحدي من حيث لا يشعر؛ وذلك أنه إن كان العمل على ما يذهبون إليه، من أن لا يجب فضل ومزية إلا من جانب المعنى(...) فقد وجب اطِّراح جميع ما قاله الناس في الفصاحة والبلاغة، وفي شأن النظم والتأليف، وبطل أن يجب بالنظم فضل، وأن تدخله المزية، وأن تتفاوت فيه المنازل. وإذا بطل ذلك، فقد بطل أن يكون في الكلام معجز، وصار الأمر إلى ما يقوله اليهود ومن قال بمثل مقالهم في هذا الباب»[3].

ويستمد مفهوم «النظم» عند الجرجاني أساسه من النحو، ذلك أن النظم في تصوره «ليس(...) شيئا إلا توخي معاني النحو وأحكامه ووجوهه وفروقه فيما بين معاني الكلم و(...) أنه إذا رفع معاني النحو وأحكامه مما بين الكلم حتى لا تراد فيها في جملة ولا تفصيل، خرجت الكلم المنطوق ببعضها في إثر بعض»[4]. إن توخي معاني النحو وقوانينه كما يكشف عنها النص – هي روح النظم، «وليس هو «النظم» الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق»[5]، أو الذي «يقصد به إلى توالي الألفاظ في النطق، بعد أن ثبت أنه نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضِه مع بعض»[6]، وفي هذا رد على ما أقره القاضي عبد الجبار «أن المزية البيانية إنما في الضم على طريقة مخصوصة، قوامها اعتبار الكلمة في ذاتها واعتبار حركاتها وإعرابها، واعتبار موقعها في الكلام»[7].

1. نفسه، ص260.
2. نفسه، ص51.
3. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص257.
4. نفسه، ص525.
5. نفسه، ص49.
6. نفسه، ص50.
7. الجابري محمد عابد، بنية العقل العربي، ص82.

إن النظم عند الجرجاني هو مصدر إعجاز القرآن الكريم، والسبيل إلى إدراكه، فإليه تؤول المزية والحسن والتفاضل في الكلام؛ لذلك لم يدخر الجرجاني جهدا في شرح وبسط القول فيما يقوم به «النظم»، وما به يكون من شتى العلوم والآليات...، وقد أشار إلى ذلك منذ فاتحة كتابه «دلائل الإعجاز». يقول «هذا كلام وجيز يطلع به الناظر على أصول النحو جملة، وكل ما يكون به النظم دفعة، وينظر منه في مرآة تريه الأشياء المتباعدة الأمكنة قد التقت له حتى رآها في مكان واحد، ويرى بها مشئما قد ضم إلى مُعرِق، ومغرِّبا قد أخذ بيد مُشرِّق»[1]، وهذا ما سنوضحه في المبحث الموالي.

ب. آليات نظرية النظم

كانت الثقافة الموسوعية أهم نمط ميز تفكير القدماء، وعبد القاهر واحد من أولئك القدماء، الذين نهلوا من شتى العلوم من نحو وصرف وبلاغة...، فكان من نتاج هذه الثقافة المتكاملة في ذهنه أن ألف مؤلفات ذات فائدة عظيمة في شتى أنواع العلوم والفنون، ولعل أعظم ما اشتهر به عبد القاهر نظريته في النظم، التي تتميز بتكامل آلياتها ومرتكزاتها.

يقول الجرجاني معرفا النظم: «فإذا ثبت الآن أن لا شك ولا مرية في أن ليس «النظم» شيئا غير توخي معاني النحو وأحكامه ووجوهه وفروقه فيما بين معاني الكلم»[2].

يكشف هذا تعريف التعريف وما ارتبط به من القول في ثنايا كتابيه «أسرار البلاغة» و»دلائل الإعجاز» عن ذلك التكامل المعرفي، الذي يبدو من خلال التركيب الإضافي المحوري في التعريف، وهو «معاني النحو»، باعتباره «علم التراكيب» بالمفهوم الحديث، أو «علم المعاني» بالمفهوم القديم، دون أن نغفل التركيب الإضافي الثاني في التعريف «معاني الكلم»؛ الذي تعنى به علوم اللغة، كالمعجم، والصرف والاشتقاق، وغيرها من العلوم المهتمة بالكلمة المفردة. وهو ما يدل على تكامل تلك العلوم وغيرها في بناء صرح هذه النظرية، ومن ثمة فإدراكها لن يتم كما يقول الجرجاني «إلا بعد مقدمات تقدم، وأصول تمهد، وأشياء هي كالمسافات دونه، يجب أن يسار فيها بالفكر وتقطع»[3]، وسنحاول الحديث عن تلك الآليات وماهيتها وأهميتها في بناء النظم، ومنها:

- النحو والنظم

استفاد الجرجاني من النحو ليؤسس لما أسماه» معاني النحو»، وليجعله مقوما أساسيا في بناء النظم، ومن ثم فالنحو هو مدار نظرية النظم، لكن ليس المقصود به النحو المهتم بالخطإ والصواب، بل النحو «الذي يسم الكلام بميسم الفصاحة والبلاغة (...) بحيث تتضافر أنواعه جميعا في أن تجعل من هذا الكلام كلاما فنيا أدبيا بعد أن كان ساذجا غفلا»[4].

1. الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص3.
2. نفسه، ص525.
3. نفسه، ص42.
4 النحو والنظم عند عبد القاهر الجرجاني، ص14-15.

ويؤكد أيضا أهمية النحو ودوره في نظرية النظم، أقوال النحاة التي أوردها الجرجاني في كثير من ثنايا كتابيه؛ وذلك «ليخدم غرضه في أن النحاة يستخدمون المعاني النحوية لأمور يحتاجها النظم»[1]، لذلك لا تكاد تجده في كتابيه ينتقد أقوال أولئك النحاة، وإنما يضيف إليها اجتهادات تضفي على الكلام بعدا فنيا؛ مثال قوله بعد أن أورد قول صاحب «الكتاب» في التأخير والتقديم: «وقد وقع في ظنون الناس أنه يكفي أن يقال: «إنه قدم للعناية ولأن ذكره أهم»، من غير أن يذكر، من أين كانت تلك العناية، وبم كانت تلك العناية؟ وبم كان أهم (...) حتى إنك لترى أكثرهم يرى تتبعه والنظر فيه ضربا من التكلف. ولم تر ظنا أزرى على صاحبه من هذا وشبهه»[2].

وإذا كان من المحال الحديث عن «النظم» في الكلم المفردة «حتى يعلق بعضها ببعض، ويبنى بعضها على بعض، وتجعل هذه بسبب من تلك»[3]، فإن هذا التعليق والبناء اللذيْن تحدث عنهما الجرجاني لا يحصلا إلا بتلك الأبواب الكبرى التي تناولها النحاة في كتب النحو؛ وهي المتضمنة في قوله: «وإذا نظرنا في ذلك، علمنا أن لا محصول لها غير أن تعمد إلى اسم فتجعله فاعلا لفعل أو مفعولا، أو تعمد إلى اسمين فتجعل أحدهما خبرا عن الآخر أو تتبع الاسم اسما على أن يكون الثاني صفة للأول، أو تأكيدا له، أو بدلا منه أو تجيء باسم بعد تمام كلامك على أن يكون صفة أو حالا أو تمييزا أو تتوخى في كلام هو لإثبات معنى، أن يصير نفيا أو استفهاما أو تمنيا، فتدخل عليه الحروف الموضوعة لذلك أو تريد في فعلين أن تجعل أحدهما شرطا في الآخر، فتجيء بهما بعد الحرف الموضوع لهذا المعنى، أو بعد اسم من الأسماء التي ضُمِّنت معنى ذلك الحرف»[4]؛ ما يكشف بوضوح لا يقبل الشك أن النحو هو محور نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني، وأنه آلية من الآليات التي دونها لا يستقيم فهم هذه النظرية، كما من العلوم التي تكاملت في بنائها.

وإن إبراز الجرجاني لأهمية النحو ودوره منذ مقدمة كتابه «دلائل الإعجاز»، ورده على محتقريه والمهونين من شأنه، ليدل دلالة واضحة على أهمية النحو لديه من جهة، وفي نظريته من جهة ثانية؛ ذلك أن «الألفاظ مغلقة على معانيها حتى يكون الإعراب هو الذي يفتحها، وأن الأغراض كامنة فيها حتى يكون هو المستخرج لها، وأنه المعيار الذي لا يتبين نقصان كلام ورجحانه حتى يعرض عليه، والمقياس الذي لا يعرف صحيح من سقيم حتى يرجع إليه، لا ينكر ذلك إلا من ينكر حسه، وإلا من غالط في الحقائق نفسه»[5].

- النظم وعلما البلاغة: المعاني والبيان

ليس هدفنا الإجابة عن أسئلة من قبيل؛هل قسم الجرجاني البلاغة إلى بيان ومعان وبديع؟

1. بركات حمدي أبو عليمحمد، معالم المنهج البلاغي عند عبد القاهر الجرجاني، ص53.
2. الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص107-108.
3. نفسه، ص55.
4. نفسه، ص55.
5. نفسه، ص28.

وهل تحدث عن البديع بوصفه علما مستقلا؟ وهل فصل بين هذه العلوم الثلاثة؟... وليست من اهتمامنا في هذا المقام، وإنما الذي يهمنا إبراز تجليات تكامل تلك العلوم لا سيما علمي المعاني والبيان والعلوم الأخرى في نظرية النظم.

لا تكاد تختلف مباحث علم المعاني عن أبواب النحو الكبرى التي يتم التعليق والبناء بها، غير أن النحو يبحث فيها من جهة الصواب والخطإ، خلافا لعلم المعاني الذي ينظر إليها من جهة مطابقة خواصها لمقتضى الحال، وقد تحدث الجرجاني عن تلك المباحث، وربما لا نجانب الصواب إذا قلنا إن «معاني النحو» هي جوهر «علم المعاني» ومداره. ليدل ذلك دلالة واضحة عن التكامل والارتباط الوثيق بين النظم وعلم المعاني.

وليست الإضافات الفنية والجمالية التي يضفيها الجرجاني إلى أقوال النحويين أو يدعوهم إلى الاهتمام بها والبحث عنها إلا من صميم علم المعاني؛ كقوله بعد أن تحدث عن «التقديم والتأخير»: «وكذلك صنعوا في سائر الأبواب، فجعلوا لا ينظرون «في الحذف والتكرار» و«الإضمار والإظهار»، و«الفصل والوصل»، ولا في نوع من أنواع الفروق والوجوه إلا نظرك فيما غيره أهم لك، بل فيما إن لم تعلمه لم يضرك»[1]. وهي إضافات صعبة المنال والإدراك، وغير يسيرة الشرح وبسط القول فيها؛ لأنها مناط وعيار التفاضل بين نظم ونظم «وليت شعري، إن كانت هذه أمورا هينة، وكان المدى فيها قريبا، والجدى فيها يسيرا، من أين كان نظم أشرف من نظم؟ وبم عظم التفاوت، واشتد التباين، وترقى الأمر إلى الإعجاز، وإلى أن يقهر أعناق الجبابرة؟»[2].

أما «علم البيان» باعتباره علما «يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه»[3]، فأهميته ومظاهر تكامله والعلوم الأخرى في نظرية النظم واضحة وجلية؛ ذلك أن مزية النظم من مزية علم البيان؛ ومزية علم البيان متفرعة وراجعة إلى «التشبيه» و«التمثيل» و«الاستعارة» كأنها أقطاب تدور عليها المعاني في متصرفاتها، وأقطار تحيط بها من جهاتها[4]، وتكاد جل محاسن الكلام، إن لم نقل كلها كما يرى الجرجاني تستمد منها، ولا مزية للنظم دون سبب راجع إلى هذه الأصول الكبيرة كما يسميها الجرجاني، ويدعم ذلك ويؤكده ورودها في القرآن الكريم؛ وهو الغاية في حسن النظم وشرفه.

ويؤكد أهمية وتكامل علم البيان والنظم -أيضا- دخول تلك الأصول البيانية الكبيرة في النظم واعتبارها من مقتضياته، ورد الجرجاني على القائلين إن جعل إعجاز القرآن الكريم مقتصرا على النظم ولا يعدوه، يقتضي إخراجها، وهو ما لا يمكن حصوله؛ لأن القرآن معجز كله. يقول: «قيل ليس الأمر كما ظننت، بل ذلك يقتضي دخول الاستعارة ونظائرها فيما هو به معجز، وذلك لأن

1. نفسه، ص109.
2. نفسه، ص109.
3. القزويني الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة، ص187.
4. الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص27.

هذه المعاني التي هي «الاستعارة»، و«الكناية» و«التمثيل»، وسائر ضروب» المجاز» من بعدها من مقتضيات «النظم»، وعنه يحدث وبه يكون، لأنه لا يتصور أن يدخل شيء منها في الكلم وهي أفراد لم يتوخ فيما بينها حكم من أحكام النحو»[1].

- الفصاحة والمعجم والصرف والاشتقاق، والنظم

تكمن أهمية هذه العلوم -في علاقتها بالنظم- في بحثها في الكلمة المفردة، التي يبنى بها النظم ويتألف، ولم يبسط الجرجاني الكلام حول أهميتها لأن هدفه كان واضحا ومحددا في رده على من جعلوا إعجاز القرآن الكريم في غير النظم من جهة، وبيانه لمقومات النظم وأسسه من جهة ثانية، ورغم ذلك فقد أقر عرضا بأهميتها دون تفصيل كما هو يفهم من كلامه. يقول: «وهل يقع في وهم وإن جهد، أن تتفاضل الكلمتان المفردتان، من غير أن ينظر إلى مكان تقعان فيه من التأليف والنظم، بأكثر من أن تكون هذه مألوفة مستعملة،وتلك غريبة وحشية، أو أن تكون حروف هذه أخف، وامتزاجها أحسن، ومما يكد اللسان أبعد؟»[2] وما البحث في الكلمة من حيث كونها مألوفة أم غريبة وحشية، أو كون حروفها أخف أم مما يثقل اللسان ويكده، إلا من مباحث الفصاحة واهتماماتها.

ويكفي في تبيان أهمية المعجم في نظرية النظم، الإقرار بأن تلك الأصول البيانية الأربعة التي سلف ذكرها من مجاز واستعارة وتشبيه وتمثيل لا تقوم إلا بالخروج عن المعنى المعجمي والحقيقي للكلمات، ما يبين تكامل المعجم والبيان من جهة، وتكامل العلمين وأهميتهما في نظرية النظم من جهة ثانية.

ويشير الجرجاني إلى أهمية علم التصريف ودوره في نظرية النظم، من خلال رده على أولئك الذين استهانوا بأمره، وأن لا طائل من ورائه. يقول: «فإن تركوا ذلك وتجاوزوه إلى الكلام على أغراض واضع اللغة، على وجه الحكمة في الأوضاع، وتقرير المقاييس التي اطردت عليها، وذكر العلل التي اقتضت أن تجري على ما أجريت عليه، كالقول في المعتل، وفيما يلحق الحروف الثلاثة التي هي الواو والياء والألف من التغيير بالإبدال والحذف والإسكان (...) والكلام على ما ينصرف وما لا ينصرف، ولم كان منع الصرف؟ وبيان العلة فيه (...) قلنا: إن نسكت عنكم في هذا الضرب أيضا، ونعذركم فيه ونسامحكم، على علم منا بأن قد أسأتم الاختيار، ومنعتم أنفسكم ما فيه الحظ لكم، ومنعتموها الاطلاع على مدارج الحكمة، وعلى العلوم الجمة»[3]؛ لأن النظم لا يستقيم إلا إذا جاءت الكلمة على النحو الذي تحسن فيه من جهة تصريفها، ومن هنا تتجلى أهميته، ويظهر تكامله والعلوم الأخرى في نظرية النظم.

1. الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص393.
2. نفسه، ص44.
3. نفسه، ص30.

أما علم الاشتقاق فهو أيضا ذو أهمية في نظرية النظم، وتكمن أهميته في علاقته بالعلوم المتكاملة معه في نظرية النظم خصوصا «علم البيان»، في تمييز المشتق من المشتق منه بين المصدر والفعل؛ لأن المعاني المجازية قد تلحق في بعض الأحيان الفعل والمصدر المشتق منه؛ مثل فعل «أحيا» من «الحياة». يقول الجرجاني ردا على من جعل الأمر يعم سائر الأفعال: «وليس الأمر كذلك في قولنا:» أحيا الله الأرض»؛ لأن معنا هنا لفظين: أحدهما مشتق وهو «أحيا» والآخر: مشتق منه وهو «الحياة»، فنحن نقدر في المشتق منه أنه نقل عن معناه الأصلي في اللغة إلى معنى آخر، ثم اشتق منه «أحيا» بعد هذا التقدير ومعه، وهو مثل أن لفظ اليد ينقل إلى النعمة، ثم يشتق منه «يديت»، فاعرفه»[1].

إجمالا لقد كانت نظرية النظم مرتعا خصبا لتكامل مجموعة من العلوم كالنحو، وعلما المعاني والبيان، والفصاحة والمعجم، والصرف، والاشتقاق) وعلوم أخرى لم يتسع المقام لبسط القول فيها، إلا أن هذه العلوم تختلف من حيث أهميتها في هذه النظرية، ولا شك أن النحو أولى تلك العلوم أهمية، لأنه عليه مدار النظم، يليه علما المعاني والبيان، وهو تكامل يصعب معه إيجاد حدود بين هذه العلوم، التي تشكل أساس هذه النظرية.

خاتمة

كان لتكامل العلوم في الثقافة العربية الإسلامية أثر كبير في تطور العلوم والنظريات القديمة، بل وفي ازدهار الثقافة الإسلامية عامة، أسهم فيه وعي القدماء بدور التكامل المعرفي وأهميته، وتنافسهم للنهل من كل العلوم.

وتبرز مظاهر تكامل العلوم في الثقافة العربية الإسلامية أكثر فأكثر في الأدوات والآليات التي تشتغل بها، إلى درجة يصعب إيجاد المصدر الأصلي لتلك الآليات والأدوات، مثال ذلك نظرية النظم، حيث تكاملت في بنائها آليات وأدوات...، وكان أول مظهر لذلك التكامل في تلك النظرية تعريف الجرجاني لمفهوم «النظم». ولا ضير فالحدود والتعاريف التي يضعها العلماء لكل علم أو نظرية هي العتبة الأولى لظهور التكامل في الثقافة العربية الإسلامية إذ هي المدخل الأول لكل علم أو نظرية.

إن «نظرية النظم» أنموذج للتكامل المعرفي المثمر بين العلوم كالنحو، وعلما المعاني والبيان، والفصاحة، والمعجم، والصرف، والاشتقاق ...، تكامل يصعب الوقوف على حدود كل علم على حدة في بناء النظرية، لا سيما بين علمي النحو والمعاني في علاقتهما بالنظم، وقد تكاملت في هذه النظرية علوم أخرى وآليات لها أهميتها في بنائها، كالشعر، باعتباره آلية لفهم القرآن الكريم، ومنه نظمه الذي هو مصدر إعجازه، وما دفاع الجرجاني عن الشعر إلا دليل واضح عن أهميته في نظريته النظمية.

1. الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص379-380.

المصادر والمراجع

أ. الكتب

- بركات (حمدي أبو عليمحمد)، معالم المنهج البلاغي عند عبد القاهر الجرجاني، دار الفكر، عمان الأردن،ط1/ 1984م.

- الجابري (محمد عابد):
  - بنية العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1/ 2009م.
  - نحن والتراث قراءة معاصرة في تراثنا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6/ 1993م.

- الجرجاني (عبد القاهر):
  - أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة السعودية، ط1/ 1991م.
  - دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة السعودية، ط3/ 1992م.

- الجندي (درويش)، نظرية عبد القاهر الجرجاني في النظم، مكتبة نهضة الفجالة، مصر/ 1960م.

- السيوطي (جلال الدين)، الإتقان في علوم القرآن، تحقيق أبي الفضل إبراهيم، شركة أبناء شريف الأنصاري للطباعة والنشر والتوزيع، صيدا، بيروت، لبنان/ 2007م.

- الشيخ (عبد الواحد حسن)، العلاقات الدلالية والتراث البلاغي العربي: دراسة تطبيقية، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية/ 1999م.

- الصماوي (محمد عمر)، النحو والنظم عند عبد القاهر الجرجاني، أعمال ندوة جامعة صفاقس، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تونس/ 1998م.

- طه (عبد الرحمن)، تجديد المنهج في تقويم التراث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2.

- القزويني (الخطيب)، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2/ 2006م.

- محمد (أحمد سعد)، الأصول البلاغية في كتاب سيبويه وأثرها في البحث البلاغي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2/ 2009م.

- ملكاوي (فتحي حسن)، منهجية التكامل المعرفي مقدمات في المنهجية الإسلامية، طبعة خاصة بالمغرب، المعهد العلمي للفكر الإسلامي، فرجينيا، الولايات المتحدة الأمريكية، ط2/ 2012م.

- النجار (سلوى)، الجرجاني أمام القاضي عبد الجبار نحو رؤية جديدة في قضايا اللغة لدى الجرجاني، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1/ 2010م.

- همام (محمد)، نظرية تكامل المعارف في الفكر العربي: دراسة في آليات الاشتغال اللغوي والبلاغي

في مشروع طه عبد الرحمن، رسالة الدكتوراه، نوقشت بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، مراكش، إشراف عباس أرحيلة.

ب. المجلات

- عالم الفكر، المجلد34، العدد1، يوليو – سبتمبر/ 2005م.

- الواضحة، مؤسسة دار الحديث الحسنية، الرباط، المغرب العدد 6/ 2011م.

أُسْنِدَتْ مساهمة الأستاذ فيصل أبو الطفيل للأستاذ محمد عفط في العدد الثامن؛ وإذ نعتذر للأستاذين على هذا الإسناد الخاطئ في العدد السابق، نُثْبت لهما مساهمتيْهما في هذا العدد.

المتلقي بين التخييل والمحاكاة والتأثير في نظرية الشعر عند حازم القرطاجني

فيصل أبو الطفيل[1]

مقدمة

على مدار المنهاج يصاحب هاجس التلقي نقد حازم وتنظيراته للنصوص ومعالجته لها، إلى درجة يمكن القول معها إن المتلقي يشكل مركز اهتمام القرطاجني؛ فهو أحد الأطراف الثلاثة المكونة للعملية الإبداعية، بل هو طرف مشارك ومتفاعل مع طرفين آخرين هم االشاعر المبدع والقول الشعري المؤثر. وتنبني نظريته للشعر على ركيزتين هما التخييل والمحاكاة؛ يسيران جنبا إلى جنب رفقة الشاعر والشعر والمتلقي. وسيأتي تفصيل القول عليهما لاحقا في تضاعيف هذا البحث.

ولنشرع الآن في تسليط الضوء على موقع التخييل بين رؤية حازم للشعر ومركزية المتلقي -بوصفه هدفا لفعل الشعر- في استقبال العملية الإبداعية من خلال التفاعل مع الأقاويل الشعرية.

الشعر والمتلقي والتخييل

يعد التخييل من أهم الركائز الأساسية والقضايا الجوهرية التي ينهض عليها «منهاج» حازم، وهو إذ يعد خصيصة مميزة للقول الشعري وأحد مقومات الشعر؛ ولذلك «تظهر أهمية التخييل عند حازم في إلحاحه عليه وتكراره وتحديد قيمة الشعر على أساسه»[2]. وقد عرّف القرطاجني التخييل في إطار تعريفه الشعر قائلا: «الشعر كلام مخيل موزون، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك. والتئامه من مقدمات مخيلة، صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيها -بما هي شعر- غير التخييل... والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصوّر شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض»[3].

---

1. أستاذ باحث، كلية الآداب، مراكش.
2. علي لغزيوي، مناهج النقد الأدبي في الأندلس بين النظرية والتطبيق خلال القرنين السابع والثامن للهجرة (تقرير عن رسالة دكتوراه)، مجلة المشكاة، ع17، 1413هـ-1993م، ص101.
3. أبو الحسن حازم القرطاجني (684ه)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص89. وقد أورد حازم في موضع آخر من المنهاج

ويمكن أن نلتقط من هذا التعريف الإشارات الآتية:

أ. حد الشعر مشروط بوظيفته أو بتأثيره من حيث كونه كلامًا مخيلا.

ب. التخييل عملية إنتاج للصور في مخيلة السامع. من خلال الخاصية التخيلية القارة في النص.

ج. وسائل التخييل هي العناصر المكونة للشعر: الألفاظ والمعاني والأسلوب والنظام.

د. الأثر المترتب عن التخييل يتشكل عبر استجابة نفسية تلقائية يمليها النص المخيّل على السامع أو المتلقي بفعل قوة التخييل وسطوته والتي تقصي عمل القوة المفكرة أو فعل التروي»[1].

وتضيئ الإشارة الأخيرة موقع المتلقي ضمن نظرية حازم في الشعر، وهو موقع مركزي وضروري، «فعلى القارئ أو السامع أو المتلقي عموما يقع أمر تأويل هذه التخاييل التي صاغها الشاعر على مستويات الخطاب الشعري المختلفة، عن اللفظ والمعنى والأسلوب والنظم أو الوزن»[2].

يذهب حازم إلى أن «التخييل هو المعتبر في صناعة الشعر، لا كون الأقاويل صادقة أو كاذبة»[3]. وهذا يؤكد مركزية التخييل وأهميته في بناء الأقاويل الشعرية. إن حازما «يَعُدُّ...التخييل عنصرا جوهريا في الشعر، بل أهم عناصره عنده لأنه يحظى بالمكانة الأولى بين عناصر الشعر»[4].

ويواصل حازم حديثه عن التخييل في علاقته بالأقاويل الشعرية، وأن المقصود بها إنما هو «استجلاب المنافع واستدفاع المضار ببسطها النفوس إلى ما يراد من ذلك وقبضها عما يراد بما يخيل لها فيه من خير أو شر»[5]. وهذا يعني أن للشعر غايات سامية من شأنها أن تؤثر في النفوس تأثيرا إيجابيا، وحازم هنا يشير إلى الجانب الأخلاقي الذي على المرء أن يأخذ منه بطرف فيتحلى بالأخلاق الحسنة ويتجنب الفاسد منها.

ويفهم من كلامه كذلك أن التخييل في الأقاويل الشعرية ليس مقصورا فقط على المُخاتَلَة

تعريفا للشعر لا يبعد في مضمونه عن التعريف السابق، بل يؤكد قيام الشعر على تمازج التخييل والمحاكاة. يقول حازم: «الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك». ينظر: حازم القرطاجني، المنهاج، ص71.ويستنتج محمد بنلحسن أن حازما «أشار في أثناء هذا التعريف إلى وظيفة الشعر التي تحيل على التلقي بصفة خاصة، وذلك بربط مفهوم الشعر بالأثر الحاصل في النفس، سواء أكان القصد تحبيبا أم تكريها». ينظر: محمد بنلحسن، التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص191.

1. زياد صالح الزعبي، المتلقي عند حازم القرطاجني، مقال، مجلة الجامعة الإسلامية، مج 9، ع1/ 2001م، ص346-347.
2. محمد أديوان، قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني، ص387.
3. حازم القرطاجني، المنهاج، ص71.
4. علي لغزيوي، مناهج النقد الأدبي في الأندلس، ص98.
5. حازم القرطاجني، المنهاج، ص337.

والكذب والتمويه. عكس ما ذهب إليه جابر عصفور حين قرر أن «التخييل الذي هو قوام الشعر وجوهره قياس خادع يقوم على مقدمات كاذبة توهم المتلقي بمعان خادعة تضلله»[1]. والواقع أن التخييل يوهم المتلقي بأشياء قد لا يصدقها العقل، ولكن الغرض منه في الشعر هو استجلاب استجابة المتلقي وانفعالاته تجاه ما يخيل إليه، وليس في ذلك تضليل له وإن اعتمد التخييل على التمويه في تقبّل ما تحمله الأقاويل الشعرية من أمور مصورة في كلام مخيل. ذلك «أن عملية التخييل تنتج صورة أو صورًا في مخيلة الملتقي وأن هذه الصورة تستثير حالة قبول أو نفور، تماثل حالة القبول أو الرفض الناجمة عن مشاهدة صورة في الواقع»[2].

إن إتقان الشاعر صنعة الشعر إنما يكون بمعرفة الأغراض الباعثة على قوله، وهي بذلك عناصر مؤسسة للشعر؛ عنها تنبثق التأثيرات والانفعالات الصادرة عن المتلقين. يقول حازم في مفتتح المنهاج: «يجب على من أراد جودة التصرف في المعاني وحسن المذهب في اجتلابها والحذق بتأليف بعضها إلى بعض أن يعرف أن للشعراء أغراضا أُوَّلَ هي الباعثة على قول الشعر. وهي أمور تحدث عنها تَأَثُّرَاتٌ وانفعالات للنفوس، لكون تلك الأمور مما يناسبها ويبسطها أو ينافرها ويقبضها أو لاجتماع البسط والقبض والمناسبة والمنافرة في الأمر من وجهين»[3].

وهذه المعاني التي عليها مدار الشعر، شديدة التعلق بأحوال النفوس، وتمثل ثنائية القبض والبسط التي أشار إليها حازم أعلاه، بؤرة التجاوب بين المتلقي والنصوص. من هنا ركز حازم على بيان «مواقع المعاني من النفوس». وأنه ينبغي أن تكون متناسبة مع الأغراض الشعرية من جهة، ومع طبقات المتلقين (الجمهور) من جهة أخرى. فيذهب إلى أن «ما فطرت نفوس الجمهور على استشعار الفرح منه والحزن أو الشجو أو حصل لها ذلك بالعادة هو المعتمد في الأغراض المألوفة في الشعر والمبني عليه طرقها»[4].

وإذ يؤكد حازم ضرورة أن تكون المعاني مألوفة عند الجمهور حتى يحصل تأثره بها وتحدث تأثيرها فيه، فإنه لا يرى مانعا من إمكانية إيراد الشعراء المعاني غير المعروفة عند الجمهور شريطة أن تكون «مما فطرت النفوس على الحنين إليه أو التألم منه، وبالجملة على ما تتأثر له النفس تأثر ارتياح أو اكتراث بحسب ما يليق بغرض غرض من ذلك»[5].

وفي تقسيمه المتلقين إلى طبقتين: خاصة وعامة (الجمهور)؛ يوحّد حازم بين الطبقتين في ما يتعلق بتأثير الشعر فطريا في النفوس. فيقول: «... وجب أن تكون أعرق المعاني في الصناعة الشعرية ما

1. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص92.
2. زياد صالح الزعبي، المتلقي عند حازم القرطاجني، ص351.
3. حازم القرطاجني، المنهاج، ص11.
4. نفسه، ص22.
5. نفسه، ص28.

اشتدت علقته بأغراض الإنسان وكانت دواعي آرائه متوفرة عليه، وكانت نفوس الخاصة والعامة قد اشتركت في الفطرة على الميل إليها أو النفور عنها أو من حصول ذلك إليها بالاعتياد، ووجب أن يكون ما لم تتوفر دواعي أغراض الإنسان عليه وما انفرد بإدراكه المكتسَب الخاصة دون الجمهور غير عريق في الصناعة الشعرية بالنسبة إلى المقاصد المألوفة والمدارك الجمهورية»[1].

وتذهب الباحثة نوال الإبراهيم إلى أن مصطلح التخييل عند حازم وثيق الصلة بالمتلقي، فـ «حين يتحدث حازم عن المتلقي فإننا نراه أميل إلى قصر الاستعمال على مصطلح واحد هو «التخييل»، لأنه يرى أن الشاعر يخيّل -بعمله الشعري- للمتلقي ما تخيله هو في علاقته بالعالم؛ وذلك ليدفع الشاعر بالمتلقي إلى أن يرى العالم كما رآه هو»[2].

وينتقد حازم الرأي الذي ينظر إلى الشعر عبر ثنائية الصدق والكذب، وأن المعول عليه فيه إنما هو التخييل. ويعبّر بجلاء عن هذه الفكرة بقوله: «الرأي الصحيح في الشعر أن مقدماته تكون صادقة وتكون كاذبة، وليس يعد شعرا من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب بل من حيث هو كلام مخيل»[3]. ثم يمضي في بيان أثر التخييل في النفس مؤكدا «أن التخييل بالجملة لم يخل من تحريك النفس إلى استحسان أو إلى استقباح»[4].

ويعيد حازم -في مواضع كثيرة من المنهاج- التأكيد أن وظيفة الشعر منوطة بما يحدثه من تأثير في النفوس بوساطة التخييل. فها هو ينص مرة ثانية بأن «المقصود بالشعر إنهاض النفوس إلى فعل شيء أو طلبه أو اعتقاده أو التخلي عن فعله أو طلبه أو اعتقاده بما يخيل لها فيه من حسن أو قبح وجلالة أو خسة»[5]. إن قيمة الشعر عند حازم إنما تتحدد بوظيفته المتمثلة في التأثير في النفوس ودفعها إلى القيام بشيء معين أو الإعراض عنه والنفور منه. وهو في كلامه السابق «يوجب على الشاعر أن يستمد موضوعاته (محتوى عمله) من حياة البشر أنفسهم، وكذلك من تاريخهم. وهذا ما يؤكد الدور الذي يقرره حازم للشعر، وهو دور سلوكي أخلاقي اجتماعي»[6].

وينص حازم على أن النفوس تميل إلى التأثر بالأشياء التي تخيَّلُ إليها «حتى إنها ربما تركت التصديق للتخيل. فأطاعت تخيلها وألغت تصديقها»[7].

1. نفسه، ص20.
2. نوال الإبراهيم، طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني (مقال)، فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد6، العدد 1/ 1995م، ص85.
3. حازم القرطاجني، المنهاج، ص63.
4. نفسه، ص92.
5. نفسه، ص106.
6. نوال الإبراهيم، طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني، ص91.
7. حازم القرطاجني، المنهاج، ص116.

فمما يبرز قوة التخييل أنه يحدث في المتلقي أثرا شبيها بالسحر. إنه يحرك فيه لا وعيه ويخاطب فيه الأماكن التي يغيب فيها العقل (من غير روية بعبارة حازم)، فتستلذ النفس التخييل وتولع به وتنقاد له إلى درجة تفضيلها إياه على التصديق. يكشف هذا الأمر بطريقة غير مباشرة «أن التخييل إثارة للقوة اللاواعية عند المتلقي، على نحو يغلب اللاوعي على الوعي، ويغلب التخيّل على التصديق»[1]. ويرجع السبب في ذلك إلى «أن السامع/ المتلقي لا يملك في مقابل سحر الشعر إلا قبول ما يرد أو يعرض عليه، كما هي الحال في من يقع تحت تأثير السحر»[2].

إن التخييل عند حازم أساس متين لفهم حقيقة الشعر وإدراك وظيفته التأثيرية في المتلقي، «وبدون التخييل يبدو السبيل إلى فهم مهمة الشعر منغلقا لا يفضي إلى شيء، ولذلك تجد حازما يلح على التخييل كل الإلحاح»[3]. وإذا كان الشاعر يشعر بما لا يشعر به غيره فإن المتلقي يرى ما لا يراه غيره، فيكشف بتخييلاته ما نقل من الواقع إلى المخيلة بفسح المجال أمام طاقاتها. ولعلنا نجد في اهتمام حازم بالتخييل ما يفسر قول أدونيس: «التخييل هو رؤية المجهول»[4].

الشعر والمتلقي والمحاكاة

إذا بحثنا في منهاج حازم عن تعريف مباشر للمحاكاة فربما لن نظفر بشيء بخلاف حرصه على تعريف نظيره ورفيقه: التخييل. يقول علي لغزيوي: «إننا قد لا نجد مفهوما دقيقا لمصطلح المحاكاة في منهاجه، بينما نجد توسعا في الحديث عن أنواعها وأقسامها وعلاقتها بالتخييل ووظيفتها وقيمتها في الشعر»[5].

ويبدو أن حازما اختصر الوقت والمسافة فجعل تعريف المحاكاة قائما على اشتراكها مع التخييل في وظيفة التأثير في المتلقي، وسعى إلى بيانها من خلال حصر أنواعها وقيمتها، وهي فوق ذلك كله حاضرة في تعريف حازم الشعر، وهو التعريف الذي أوردناه سابقا ونعيد اقتباس جزء منه للتأكيد على هذا الحضور، حيث يقول: «... لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصوّرة بحسن هيأة تأليف الكلام...»[6].

وتتبدى أهمية المحاكاة كعنصر جوهري يلجأ إليه الشاعر[7] في نقل الصور من الأعيان إلى

1. نوال الإبراهيم، طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني، ص88.
2. زياد صالح الزعبي، المتلقي عند حازم القرطاجني، ص343.
3. جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، ص164.
4. أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص120.
5. علي لغزيوي، مناهج النقد الأدبي في الأندلس، ص104.
6. حازم القرطاجني، المنهاج، ص71.
7. إذا كان التخييل وثيق الصلة بالمتلقي فإن المحاكاة وثيقة الصلة بالشاعر. وهو الرأي الذي تتبناه نوال الإبراهيم في قولها: «إذا كان حديث حازم عن علاقة الشاعر بعالمه فإننا نجده أميل إلى استخدام مصطلح المحاكاة وحده». ينظر: نوال الإبراهيم، طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني، ص85.

الأذهان ويعتمد عليه في إثارة استجابة المتلقي للالتذاذ بالأشياء المخيلة إليه أو النفور منها، في حرص حازم على الربط بين الجيد من الشعر وحسن محاكاته وغرابته. يقول: «فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته، وقويت شهرته أو صدقه، أو خفي كذبه، وقامت غرابته»[1].

وتحسن المحاكاة في الشعر كلما تناسقت أوصافه وتشاكلت أجزاؤه وتناسبت جهاته، كما في التشبيهات والأمثال والحكم. يقول حازم: «ولهذا نجد المحاكاة أبدا يتضح حسنها في الأوصاف الحسنة التناسق، المتشاكلة الاقتران، المليحة التفصيل، وفي القصص الحسن الاطراد، وفي الاستدلال بالتمثيلات والتعليلات، وفي التشبيهات والأمثال والحكم، لأن هذه أنحاء من الكلام قد جرت العادة في أن يجهد في تحسين هيآت الألفاظ والمعاني وترتيباتها فيها»[2].

وفي مقابل حسن المحاكاة تحدث حازم عن قبحها وتأثيرها السلبي في القول الشعري من خلال ضعف تأثيرها في المتلقي. يقول حازم: «وأردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة، واضح الكذب، خليا من الغرابة، وما أجدر ما كان بهذه الصفة ألا يسمى شعرا وإن كان موزونا مقفى؛ إذ المقصود بالشعر معدوم منه»[3]. وليس بالخفي على المتأمل في هذا النص انتقاد حازم لمن يقصُر تعريف الشعر على شكله الخارجي ويجعله وقفا على وزنه وإيقاعه وقافيته. وهو انتقاد يكشف عن البديل الذي قدمه حازم في الحكم على الشعر انطلاقا من قوة تخييله وحسن محاكاته واعتماده على الغرابة التي تستثير مكامن النفس لكشفها.

وربما تصير محاكاة الشيء القبيح أجمل في عين المتلقي وأعجب إذا بلغ المحاكي الذروة في الشيء الأصلي المحاكى وإن كان قبيحا. حتى إن المتلقي ليجد استمتاعا بصورة القبيح والتذاذا برؤية هذه الصورة إذا أتقن المحاكي إبداع الشيء المحاكى. فتكون النتيجة إبهار غيره بصنيعه. يقول حازم: «ومن التذاذ النفوس بالتخيل أن الصور القبيحة المستبشعة عندما قد تكون صورُها المنقوشة والمخطوطة والمنحوتة لذيذة إذا بلغت الغاية القصوى من أشبه بما هي أمثلة له، فيكون موقعها من النفوس مستلذا لا لأنها حسنة في أنفسها بل لأنها حسنة المحاكاة بما حوكي بها عند مقايستها به»[4]. والحكم على الشيء القبيح بأن صورته عند المحاكاة حسنة بفعل إتقان تصويره في الفن أو في الشعر وبلوغ محاكاته الغاية القصوى من الشبه بالموضوع المحاكَى «يدل على فضل المحاكاة على الإنسان وأثرها الإيجابي في توجيه سلوكه وتحقيق المقاصد المتوخاة لديه بواسطة الفن والإبداع الشعري خصوصا»[5].

ويتبنى حازم تلك المقارنة التي عقدها ابن سينا -في ما يتعلق بالاستجابة التي تحدثها الصور-

1. نفسه، ص85.
2. نفسه، ص91.
3. نفسه، ص72.
4. نفسه، ص116.
5. محمد بنلحسن، التلقي لدى حازم القرطاجني، ص213.

بين الشعر وغيره من الفنون الأخرى مثل الرسم والنحت والنقش. فينقل قول ابن سينا:«إن النفوس تنشط وتلتذ بالمحاكاة، فيكون ذلك سبباً لأن يقع عندها للأمر فضل موقع. والدليل على فرحهم بالمحاكاة أنهم يسرّون بتأمل الصور المنقوشة للحيوانات الكريهة المتقزز منها. ولو شاهدوها أنفسها لَتَنَطَّوْا[1] عنها. فيكون المفرح ليس نفس تلك الصورة ولا المنقوش بل كونها محاكاة لغيرها إذا كانت قد أُتقنت»[2].

إن الشاعر –شأنه شأن الرسام والنحات وغيرهما من المبدعين– يحاكي العالم الخارجي (المحسوسات) أو العالم الداخلي (الانفعالات)، مصورا إياهما بالكلمات التي تمثل للسامع هذا العالم أو ذاك»[3]. وهذا ما يتبدى في تنبه حازم لوجود مشابهة بين عمل الشاعر وعمل المصوّر من حيث محاكاة الأشياء الموجودة في المحيط، فالشاعر «بمنزلة المصوِّر الذي يصور أولا ما جل من رسوم تخطيط الشيء ثم ينتقل إلى الأدق فالأدق»[4]. أي أن الشاعر يبدأ بتصوير الشيء في كليته ثم ينتقل إلى تصوير جزئياته وتفاصيله. وبذلك «يرد حازم الشاعرية إلى القدرة التخيلية على تصور الكل قبل تصور الأجزاء، وعلى تصور الأنساق العامة قبل تصور التفصيلات التي تكونها»[5].

ومن اللافت للانتباه في المنهاج أن حازما يجعل صنعة الشعر قائمة على الإجادة في التأليف والحرص على أن تكون المحاكاة من الإتقان بمكان. وبعبارة حازم: «إن صنعة الشعر هي جودة التأليف وحسن المحاكاة، وموضوعها الألفاظ وما تدل عليه»[6].

ويؤكد جابر عصفور أن المحاكاة ليست مجرد نقل حرفي للواقع بل لها خصوصيتها وميزتها في تصور عند حازم، فهي: «لا تقيم صور الأشياء في الذهن على حد ما هي عليه خارج الذهن، وإنما يمكن أن تقيمها أكمل مما هي عليه خارج الذهن»[7]. وبذلك فالمحاكاة ليست تقليدا للواقع أو صورة مستنسخة عنه، ولكن لها «أثرها الذي ينقل هذه المادة أو هذا الموضوع من حال إلى حال؛ أي ينقلها من مجال العالم المادي الفعلي إلى مجال العالم الفني الخيالي، ويضفي عليها بهذا النقل قيمة جمالية لم تكن لها في الأصل»[8]. وهذا يعني أن صورة الشيء المتفرعة عن أصله بالمحاكاة أكثر قيمة من الشيء نفسه في أصله. وإنما مرد ذلك إلى تعلّق النفس وشدة تأثرها بما تتخيله وإعجابها به أكثر

1. من النَّطْو والنِّطاء: وهو البُعْد. ينظر: ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (711هـ)، لسان العرب، مادة (نطا).
2. حازم القَرطاجني، المنهاج، ص117.
3. نوال الإبراهيم، طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني، ص83.
4. حازم القرطاجني، المنهاج، ص101.
5. نوال الإبراهيم، طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني، ص87.
6. حازم القرطاجني، المنهاج، ص81.
7. جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص201.
8. نوال الإبراهيم، طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني، ص85.

من إعجابها بأصله في العالم المادي، وهذا ما دفع نوال الإبراهيم إلى القول: «إن المحاكاة تضيف إلى موضوعها الأصلي»[1].

المحاكاة إذن عنصر من عناصر تشكّل القول الشعري، يضطلع بها الشاعر في إطار تصويره الأشياء ونقلها إلى المتلقي في قصيدته. وبهذا الفهم «أقام حازم كتابه على المحاكاة أو فن الشبيه، وراح -بكل زهو- يفتق صنوف المحاكيات من خلال التدبر في علاقة الأشياء، وهو بهذا يريد أن يتجاوز ظواهر الأمور ليصل إلى خفاياها»[2].

ولا يخفى أن المحاكاة أيضا صلة الوصل بين الطرف المبدِع والمحيط الذي يتضمن الأشياء التي يحاكيها. وتبعا لذلك «تتحدد العلاقة بين الشعر والعالم -عند حازم القرطاجني- بأنها علاقة محاكاة؛ فالشاعر ينقل العالم أو يصوّره في قصيدته...ولكنه في كل الأحوال عالم ليس من صنع الشاعر أو من خلقه، بل هو عالم سابق على وجود الشاعر، ولا يملك الشاعر إزاءه سوى محاكاته»[3].

الشعر والمتلقي والتأثير

إن لغة الشعر لغة مميزة لها من القدرة على التأثير في النفس ما لا يكون لغيرها، وبوساطتها يوجّه الشاعر القول الشعري نحو المتلقي ويسعى إلى التأثير فيه. ويرى أدونيس أن «اللغة أكثر من وسيلة للنقل أو للتفاهم. إنها وسيلة استبطان واكتشاف. ومن غاياتها الأولى أن تثير وتحرك، وتهز الأعماق وتفتح أبواب الاستباق»[4]. ولذلك كان التأثير في النفوس بالأقاويل الشعري مرمى وغاية يصبو إليها كل شاعر.

وبالعودة إلى «المنهاج» «فإن أكثرالعناصر التيتستوقففقارئه تركيزهالشديدعليالبحثفيتأثير الشعرفيالنفوس»[5]. والدليل على ذلك تكرار عبارة « تأثير الشعرفيالنفوس»، وكثرة ورودها في «المنهاج»، فمن أمثلتها ما عبر عنه حازم في النصوص الآتية:

- «وكان القصد في التخييل والإقناع حمل النفوس على فعل شيء أو اعتقاده أو التخلي عن فعله واعتقاده»[6].

1. المرجع نفسه، ص87.
2. عباس ارحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود القرن الثامن الهجري، ص696.
3. نفسه، ص85.
4. أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص70.
5. زياد صالح الزعبي، المتلقي عند حازم القرطاجني، ص346.
6. حازم القرطاجني، المنهاج، ص20.

• «وكانت نفوس الخاصة والعامة قد اشتركت في الفطرة على الميل إليها أو النفور عنها أو من حصول ذلك إليها بالاعتياد»[1].

• «من شروط البلاغة والفصاحة حسن الموقع من نفوس الجمهور»[2].

• «فإن للنفوس في تقارن المتماثلات وتشافعها والمتشابهات والمتضادات وما جرى مجراها تحريكا وإيلاعا بالانفعال إلى مقتضى الكلام»[3].

عندما يتفاعل المتلقي بالشعر يتحسس مواطن الجمال فيه، لأن نفسه تُحمل بوساطة القول الشعري على تقبل الشيء أو رفضه. فإذا حسن موقع الشعر من النفس قبلته وانجذبت إليه وإلا فإنها تنفر عنه وتضرب عنه. وبذلك اعتبر حازم القرطاجني الكلام الجيد صادرا من نفس الشاعر المتمكن من صنعته مرسلا لنفس المتلقي المتذوق، ناشدا غرضا واحدا هو إحداث الأثر في تلك النفس، ودفعها للتفاعل مع مضمون الشعر والانقياد لمقتضاه. إن حرص حازم على مراعاة الحالة النفسية للمتلقي إزاء الشعر «يؤشر على محورية حضور المتلقي في نظريته الشعرية»[4]، ولا غرابة في ذلك، فحازم القرطاجني شاعر أديب وناقد لبيب «اجتمع لديه تجارب وخبرات متنوعة جعلت المتلقي في مركز الاهتمام»[5].

يقسم حازم الأقاويل الشعرية المخيّلة تبعا لتأثر الجمهور بها، وذلك في قوله:

«إن الأقاويل المخيلة لا تخلو من أن تكون المعاني المخيَّلة فيها مما يعرفه جمهور من يفهم لغتها ويتأثر له، أو مما يعرفه ولا يتأثر له، أو مما يتأثر له إذا عرفه، أو مما لا يعرفه ولا يتأثر له لو عرفه»[6].

وأول ما يمكن أن نلحظه من هذا التقسيم عناية حازم بعنصر المعرفة؛ إذ لا يتأثر بالشيء من لا يعرفه؛ فالمعرفة إذن شرط أساس لحدوث التأثر عند المتلقي واستجابته لما يرد عليه من الأقاويل الشعرية. فإذا اجتمعت المعرفة والتأثر لدى المتلقي كان ذلك أنسب للأغراض الشعرية وأبلغ في نفوس الجمهور. يقول حازم:

«وأحق هذه الأشياء بأن يستعمل في الأغراض المألوفة من طرق الشعر ما عُرف وتُؤثر له، أو كان مستعَدّا لأن يتأثر له إذا عرف»[7].

1. نفسه، ص20.
2. نفسه، ص25.
3. نفسه، ص44-45.
4. زياد صالح الزعبي، المتلقي عند حازم القرطاجني، ص346.
5. محمد بنلحسن، التلقي لدى حازم القرطاجني، ص191.
6. حازم القرطاجني، المنهاج، ص21.
7. نفسه، ص21.

واستكمالا لما سبق تتأكد مركزية التأثير كعنصر فاعل يتأسس عليه القول الشعري في تصور حازم، وهو ما دعا جابر عصفور إلى التعليق على موقف حازم تجاه فاعلية تأثير الشعر في المتلقي بقوله:

«إن الشعر إنما ينظر إليه من ناحية تأثيره فحسب»[1].

إن المعاني المعروفة هي التي يترتب عنها انفعال المتلقي واستجابته لها في ضوء ما فطرت النفوس على معرفته والتأثر به. يقول حازم:

«وأحسن الأشياء التي تعرف ويُتأثر لها أو يُتأثر لها إذا عرفت هي الأشياء التي فطرت النفوس على استلذاذها أو التألم منها أو ما وُجد فيه الحالان من اللذة والألم كالذكريات للعهود الحميدة المتصرمة التي توجد النفوس تلتذ بتخيلها وذكرها وتتألم من تقضيها وانصرامها»[2].

وبالنظر إلى ما سبق فإن التأثير هو العنصر الأساس في تحديد المعاني المناسبة للأقاويل الشعرية. ويرى جابر عصفور أن من بين العناصر التي تقوم عليها وظيفة الشعر «عنصر التأثير في المتلقي من زاوية التخييل وما ينطوي عليه من أبعاد نفسية»[3].

إن قيام الشعر على التأثير في المتلقي وتحريك انفعالاته يؤكد اقتران الشعر بالحس. وهو ما دفع جابر عصفور إلى القول بأن حازما» هو الناقد العربي الوحيد الذي استطاع أن يدرك الطبيعة الحسية للشعر، وقدرة صوره على التقديم الحسي»[4]. ومن الأمثلة الدالة على تعلّق الشعر بالحواس وسرعة استجابتها له، ما ورد على لسان حازم في المنهاج:

«إن المعاني التي تتعلق بإدراك الحس هي التي تدور عليها مقاصد الشعر وتكون مذكورة فيه لأنفسها. والمعاني المتعلقة بإدراك الذهن ليس لمقاصد الشعر حولها مدار»[5].

إن تلقي الشعر عند حازم مبني على التقبل الحسي. فالمعاني التي تتأتى للنفس من مدركات الحس أولى بأن يكون للشعر فيها نصيب أوفر، وهي أعلى قيمة من المعاني التي يُتوصل إليها بالذهن لا بالحس. فليس من العجيب أن يقرّ حازم بتبعية التخييل للحس، وذلك في قوله:

«والذي يدركه الإنسان بالحس فهو الذي تتخيله نفسه لأن التخييل تابع للحس»[6]. ولأن الشيء بالشيء يذكر، يوائم أن نعرض في هذا الصدد كلاما لعبد القاهر الجرجاني يوافق التصور

1. جابر عصفور، الصورة الفنية، ص97.
2. حازم القرطاجني، المنهاج، ص21.
3. جابر عصفور، مفهوم الشعر، صص158-159.
4. جابر عصفور، الصورة الفنية، ص359.
5. حازم القرطاجني، المنهاج، ص29.
6. نفسه، ص98.

السابق لحازم. يقول الجرجاني: «إن العلم المستفادَ من طرق الحواسِّ أو المركوز فيها من جهة الطبع وعلى حدِّ الضرورة، يفضلُ المستفاد من جهة النَّظر والفكر في القوة والاستحكام، وبلوغ الثقة فيه غاية التمام ... ومعلومٌ أن العلم الأوّل أتى النفسَ أوّلاً من طريق الحواسّ والطباع، ثم من جهة النظر والرَّويَّة، فهو إذَنْ أمسُّ بها رَحِماً، وأقوى لديها ذِمَماً، وأقدم لها صُحْبة، وآكدُ عندها حُرمة»[1].

الشعر إذن في تصور القرطاجني يؤثر في المتلقي بما يدركه الحس ويزكّيه الانفعال. وهكذا «تقوم الأقاويل الشعرية إذن على مبدأين هما: الانفعالية والحسية، والانفعالية مبدأ يشير إلى غاية الشعر وقدرته على إثارة الملتقي، كما يشير «الحسية» إلى طبيعة المدركات التي تشكل مادة الشعر ومعانيه»[2].

إن الأغراض الشعرية «يجب أن يعبر عنها تعبيرًا حسيًا تصويريًا قادرًا على جعل المتلقي يستعيد الصور الحسية المعبر عنها بفعل قوة المخيلة لديه، والصور التي تستعاد وتتشكل بفعل هذه القوة هي العنصر المثير للانفعال النفسي الذي هو غاية لشعر هو الذي يتحقق من خلال التخييل»[3].

يكشف حازم -في تبرير دقيق ومقنع- عن الأسباب الكامنة وراء نفور كثير من الناس من الشعر وحطهم من قدره واعتبارهم إياه قولا باطلا ملفوفا بالزور منمقا بالكذب، وهو ما يجعل تأثير الشعر فيهم منعدما وانجذابهم إليه معدوما، لانتفاء بعد الأثر فيه. يقول: «والناس إذا اعتقدوا هذا الاعتقاد كانوا خلقاء بأن يأخذوا أنفسهم بألا تتحرك للشعر و لا تهتز إليه»[4].

من هنا ركز حازم على الأثر النفسي للأقاويل الشعرية في علاقتها باستعداد المتلقي للإذعان لما يرد عليه. فإذا اعتقد المتلقي مسبقا أن الشعر كلام باطل لا خير فيه بطل تأثيره فيه ولم تتحرك نفسه له. ومن الوسائل التي يرى حازم أنها تيسر وظيفة التخييل القائمة على التأثير في المتلقي من حيث إثارة انبساطه أو انقباضه مزجه بالتعجيب. يقول: «ويحسّن موقع التخييل من النفس، أن يترامى بالكلام على أنحاء من التعجيب، فيقوى بذلك تأثر النفس لمقتضى الكلام»[5]. وقد مر بنا سابقا تعريف حازم للشعر، وهو تعريف يؤكد وثوق الصلة بين التخييل والتعجيب. يقول:

«إن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها»[6].
ويؤكد هذه الفكرة في موضع آخر من المنهاج بقوله:

1. عبد القاهر الجرجاني (471هـ أو 474هـ)، أسرار البلاغة، ص122 بتصرف. ولا يخفى على القارئ المتمعن أن نصيْ كل من الجرجاني والقرطاجني -وإن اختلفا في طرائق التعبير- فهما من مشكاة واحدة.
2. جابر عصفور، الصورة الفنية، ص363.
3. زياد صالح الزعبي، المتلقي عند حازم القرطاجني، ص349.
4. حازم القرطاجني، المنهاج، ص126.
5. نفسه، ص90.
6. نفسه، ص71.

«وبالجملة التخييل المحرك من القول متعلق بالتعجب منه: إما لجودة هيأته أو قوة صدقه أو قوة شهرته أو حسن محاكاته»[1].

خاتمة

نود في هذه الخاتمة أن نستعرض أهم القضايا التي تناولناها بالدراسة في هذا البحث على شكل نقاط مركزة نوجزها في ما يلي:

• يشكل التخييل عند حازم القرطاجني عنصرا أساسيا في تعريف الشعر وتشكيل مقدماته التي من شأنها أن تؤدي إلى التأثير فيالملتقي وتستدرج انفعالاته تبعا لحالته النفسية منحيثانبساطهو انقباضه، ولذلك فإن الغرض من الشعر عند حازم هو التأثير في نفوس المتلقين ودفعهم إلى الإذعان لمقتضاه.

• لا تقل المحاكاة أهمية عن التخييل، فهي له نظير ومعين على صناعة الشعر، ويرى حازم أنه كلما حسنت المحاكاة كلما كان الشعر أقرب إلى النفوس وأقع فيها بمحل القبول، ولا تكون المحاكاة حسنة إلا إذا تناسقت أوصاف الشعر وتشاكلت أجزاؤه وتناسبت جهاته.

• قد تصير الأشياء القبيحة بالمحاكاة أجمل في تصويرها وتقريبها من المتلقي، فينجذب للشيء المحاكَى أكثر من انجذابه إلى أصله في الواقع. وهذا مشروط عند حازم ببلوغ الشاعر المحاكِي درجة الإتقان في تأليف القول الشعري وإحكام مبانيه وتجويد صورته.

• يدل تكرار عبارة «تأثير الشعرفيالنفوس» في منهاج حازم على محورية حضور المتلقي في نظريته الشعرية واهتمامه بحالته النفسية وباستعداده الحسي لمعرفة الأشياء والتأثر بها من خلال التركيز على المعاني المعروفة في الأقاويل الشعرية؛ والتي يشترك فيها -بالفطرة- خاصة المتلقين وعامتهم.

• يقترن كل من التخييل والمحاكاة عند حازم بالتعجيب والاستغراب. إذ كلما جنح الكلام نحوهما كلما نجح الشاعر في إحداث الإثارة والتحريك المنشودين في السامع أو المتلقي.

• إن قراءة متأنية لمنهاج حازم تبيّن أن أطروحتَه ذاتُ أمداء بعيدة؛ فهي تجمع بين الشعري والنفسي والبلاغي والفلسفي. وهذا التنوع المعرفي هو ما ضمن لحازم القرطاجني فرادته وتميزه في الدرس البلاغي العربي.

---

1. نفسه، ص84.

المصادر والمراجع

أ. الكتب

- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار الساقي، بيروت/ 2009م.
- أديوان محمد، قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، ط1/ 2004م.
- ارحيلة عباس، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود القرن الثامن الهجري، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، ط1/ 1999م.
- بنلحسن محمد، التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1/ 2011م.
- الجرجاني عبد القاهر (471ه أو 474ه)، أسرار البلاغة، قرأه وعلّق عليه محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط1/ 1991م.
- عصفور جابر:
  • الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3/ 1992م.
  • مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط2/ 1982م.
- القرطاجني أبو الحسن حازم (684ه)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط4/ 2007م.
- ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (711هـ)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1/ 1990م.

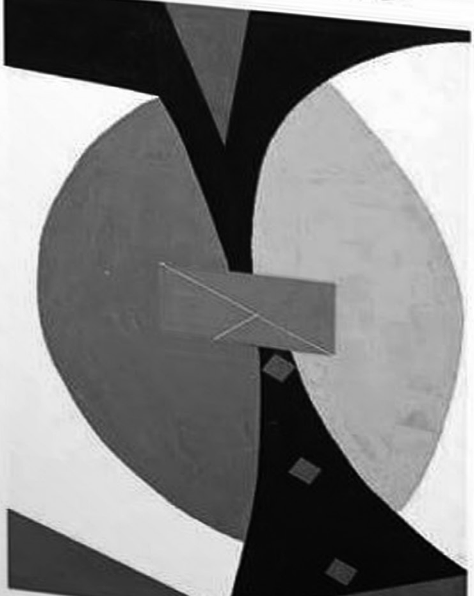
ب. المجلات

- مجلة الجامعة الإسلامية، مج 9، ع1/ 2001م.
- مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد 6، العدد 1/ 1995م.
- مجلة المشكاة، المغرب، 17/ 1413هـ - 1993م.

د. مصطفى بيومي عبد السلام

التناص

النظرية والممارسة



أفريقيا الشرق

النص الأدبي: الكتابة وانفتاح أفق التلقي

محمد عفط[1]

ليس النقد إلا هذه القراءة التي تسعى للإقناع بخصوصيتها، لكن هذه القراءة نفسها لم يكن بإمكانها أن تكون إلا لأنها قراءة لكتابة سبقتها. هل الكتابة، إذن، مجرد طريق للقراءة، ومن ثم للنقد، أم أنها أكثر من ذلك، تبصم بآثارها كل ما يتحقق بعدها، بحيث لا يمكن إغفال ما تفعله في علاقة القارئ والناقد مع النص؟

لا بد من الإشارة أولا إلى أن الشفهي بما هو مَوْئِلٌ تحيا فيه اللغة وتتحول قد تمتع بالحظوة لدى اللسانيين إلى الحد الذي نُظِرَ فيه إلى الكتابة على أنها مجرد تجسيد نِسْبي للغة الشفهية، فقد لاحظ كليبزون Gleason «أن كثيرا من اللسانيين يَعُدُّون كل أشكال الكتابة بأنها بَرَّانِية تماما عن مجال اللسانيات، ويريدون أن يحصروا تخصصهم في دراسة اللغة المتكلمة فقط»[2].

وإذا كان من المنطقي، تماما، القول إن الإنسان كائن متكلم، فمن المنطقي كذلك القول إن الإنسان كائن قارئ، ولكن ليس بالانتشار نفسه ما دام يتحدث عن اكتساب اللغة، وعن تعلم القراءة كما الكتابة، فنحن لا يمكننا أن نقرأ إلا ما يكتب، ولكننا لا نقرأه إلا بعد أن يكتب، وهو الأمر الذي يسم علاقة الكتابة والقراءة بمَياسِم تميزها عن علاقة الكلام والجواب. إننا مثلا مع الكتابة نرى أكثر مما نسمع، ومن ثم، فكل المفردات الآتية من معجم الشفهي مثل الصمت، والإنطاق، والحوار، والمخاطبة، والإنصات يجب أن تفهم فهما خاصا، ونحن في علاقة الكتابة بالقراءة.

الكتابة وخصوصية الإنجاز

إن التواصل أساسي؛ لأنه هو ما يحددنا كائنات إنسانية، وهو ما يكون واحدا من أهم مظاهر إنسانيتنا. ف «بفضل اللغةنستطيع أن نتواصل مع العالم، مع الآخرين، مع أنفسنا، نستطيع أن نتحدث ليس فقط عما هو حاضر، بل كذلك عما ليس موجودا الآن، عن الماضي، عن المستقبل، عما هو غائب. أظن حتى أن ما نسميه «فكرا» هو افتراضا مستحيل دون لغة تعمل كذلك بطريقة داخلية وخارجية معا(...). ما نسميه عادة «فكرا» سيكون صعب الإمكان دون هذه اللغة الداخلية»[3].

1. أستاذ باحث، جامعة مولاي اسماعيل، مكناس.

2 . H.A. Gleason, Introduction à la linguistique, p319.

3. Jack Goody, L’oralité et l’écriture, p4.

لن يكون، إذن، مجانبا للصواب ملاحظة أن «اللغة فريدة، وتسمح لنا بفعل أشياء بدماغنا لا يستطيع أي حيوان أن يؤديه بالنجاح الذي نؤديه به (...)، فاللغة تسمح للدماغ بالعمل بطريقة أصيلة تماما»[1]. لكن اللغة التي تتوفر على كل هذه الإمكانات الرائعة، وتشكل مفخرة النوع الإنساني، تعاني من كونها عابرة وسريعة الزوال، إنها «تخضع لتواصل وجها لوجه، ولا يمكن الاحتفاظ بها بسهولة. وهذا يعني أنها يمكن أن تنقل شفهيا، لكن إذا اختفى المتكلمون، فإنه لن يكون هناك تواصل معهم أو آتيا منهم»[2]. ويبدو أن وسائل الشفهي الحديث لم تغير هذا المعطى.

من هنا، سيمثل ظهور الكتابة حدثا ليس على المستوى المادي فحسب، بل كذلك على المستوى الرؤيوي رغم عدم شمول الكتابة واتساع مداها كما اللغة. فإضافة إلى كون الكتابة ستمثل تثبيتا ماديا للخطاب الشفهي، فإنها ستضفي تغييرات جوهرية على التواصل في أزمنة وأمكنة مختلفة، ومن ثم، ستكون مصدرا لتغييرات في الممارسات الاجتماعية وفي السيرورات المعرفية. لقد سمحت الكتابة بالتواصل في المسافة؛ حيث لا يمكن للكلام أو التعبير الشفهي أن يفعل، وهو يخضع للحظية وسرعة الزوال. وهي من جهة أخرى فعلت بقوة حاسة البصر لدينا، على عكس الحضور القوي للسمع في الشفه، فليس غريبا إذن أن يكون سوسير قد عَدَّ الدال صورة سمعية فقط، ولم تَعُدِ الكتابة سوى تجسيد نسبي للشفهي، ذلك أن الوظيفة الحقيقية لنسق الكتابة ليست هي «تمثيل كل الأنساق الفونولوجية الصغرى للغة المتكلمة التي تأسست عليها، بل، على العكس،تسجيل لغة مكتوبة مختلفة في بعض الجوانب عن اللغة المتكلمة»[3].

إن الكتابة، ضمن أفق استحضار ما مَثَّلَتْه من قيمة مضافة، قد حَفَّزت تراكم المعارف؛ حيث مَكَّنَتْ من الاحتفاظ بها بطريقة مختلفة، ليس في الذاكرة الشخصية لكل واحد منا، ولكن من حيث هي موضوع فيزيقي، له علاقة خاصة بعقل الفرد، وهو ما يعني أنه بالإمكان المرور إليها دون وسائط حاجزة.

يشير هذا إلى أن الكتابة مَثَّلَتْ فعلا تكنولوجيا فكرية، وأنشأت ما يمكن تسميته عقلا كتابيا لا يستطيع من دون الكتابة «أن يفكر على النحو الذي يفعله، ليس فقط عندما يمارس الكتابة، بل حتى في حالة إنشائه أفكارَه في شكل شفهي. لقد غيرت الكتابة شكل الوعي الإنساني، أكثر من أي اختراع آخر»[4].

هذا التغيير الذي حققته الكتابة في شكل الوعي الإنساني، سيتجلى في كونها تُشَجِّعُ نمو الوعي

1. Ibid, p4.
2. Ibid, p6.
3. H.A. Gleason, Introduction à la linguistique, op.cit. p327
4. والتر ج.أونج، الشفاهية والكتابية،ترجمة: حسن البنا عزالدين، سلسلة كتاب عالم المعرفة،الكويت، العدد 182، فبراير1994، ص157.

الْمِيتامَعْرفي والميتالُغوي، ذلك أن نسق الكتابة يقدم بعض مقولات الفكر عبر الوعي ببنيات الخطاب، والتدقيق في استعمال اللغة، مما يعمق فاعلية التفكر التي تساعد على تحويل العقل، ف «الكلمات المكتوبة تشحذ التحليل؛ لأنها يطلب منها أن تصنع ما هو أكثر(...). وما يسميه غودي Goody «إنعام النظر إلى الخلف» يجعل من الممكن في الكتابة التخلص من التناقضات»[1].

ما تجلي هذه التحولات التي حملتها الكتابة معها على قراءة النص؟

الكتابة وقراءة النص

إن الاهتمام بآثار الكتابة هنا يبغي الوقوف على ما يتصل بالقراءة، ثم بالنقد فيما بعد. يظهر هذا الجانب حين نتجاوز العامل الخارجي والمادي المتمثل في تثبيت الخطاب، إلى ملاحظة أن الكتابة تجعل النص مستقلا عن قصد المؤلف. ونحن نتحدث هنا أساسا عن القصد بما هو أفق؛ إذ ينشأ عن الكتابة اتسام العلاقة مع النص بالطابع اللاشخصي عكس ما يقع في الخطاب الشفهي. فالكاتب حين يكتب فهو يكتب منفردا في غياب القارئ الذي حين يقرأ، فذلك يتم، أيضا، في غياب المؤلف. فجمهور الكاتب هو جمهور غائب؛ ولذلك، فهو دائما جمهور متخيل.

إن الكتابة تخلق مسافة بين النص ومؤلفه، فما يعنيه النص لم يعد يلتقي مع ما كان المؤلف يريد قوله، ومن ثم، فإن «الدلالة اللفظية؛ أي النصية، والدلالة الذهنية؛ أي السيكولوجية، قد أصبحت لهما مصائر مختلفة»[2].

يشير هذا إلى أن الكتابة تجعل النص «إبْدالا للمسافية في التواصل، وهو لذلك يكشف الخاصية الأساسية لتاريخية التجربة الإنسانية نفسها، بما في ذلك أنها تواصل في المسافة ومن خلالها»[3].

لا شك أن هذه الاستقلالية التي تمنحها الكتابة للنص الأدبي على وجه الخصوص هي ما يجعل القراءة ممكنة ومتعددة في الزمان والمكان والإنجاز؛ ذلك أن الكتابة تجعل الأفق القصدي للنص أكبر وأوسع من الأفق القصدي للمؤلف، وتجعله يتعالى عن شروط إنتاجه النفسية الاجتماعية الخاصة، وينفتح على متوالية لا نهائية من القراءات هي نفسها متوضعة في سياقات اجتماعية، ثقافية مختلفة. بذلك يمتلك النص، على المستوى الاجتماعي والنفسي، القدرة على أن يتحرر من سياق ما لِيُعادَ تَسْيِيقُهُ في وضعيات جديدة، وهو ما يقوم به فعل القراءة. إن «تحرر النص تجاه الشفهية يؤدي إلى قلب حقيقي للعلاقات بين اللغة والعالم، كما للعلاقات بين اللغة ومختلف الذاتيات المعنية: ذاتية المؤلف، وذاتية القارئ»[4].

1. نفسه،ص196.

2. Paul Ricœur, Du texte à l'action, Essais d'herméneutique, p111.

3. Ibid, p102.

4. Ibid, p140.

يمتد أثر الكتابة إلى المرجعية حين يصبح الخطاب الشفهي نصا، فالكتابة وما ينشأ عنها من أثر على بنية النص يُغَيِّران المرجعية إلى الحد الذي تصبح معه إشكالية بشكل كامل. في الخطاب الشفهي تحل المشكلة أخيرا في الوظيفة الإيضاحية للخطاب، وبعبارة أخرى، تحل المرجعية في القدرة على إظهار الواقع المشترك للمتخاطبين، أو إذا لم يكن بالإمكان إظهار الشيء الذي نتحدث عنه، فعلى الأقل يمكننا أن نُمَوْضِعَهُ في علاقة مع الشبكة المكانية الزمانية التي ينتمي إليها المتخاطبون أيضا. مع الكتابة، تكون الأشياء قد تغيرت، فليس هناك من وضعية مشتركة بين المؤلف والقارئ، وفي الآن نفسه، فإن الشروط الملموسة لفعل الإظهار لم تعد موجودة.

ومن الملاحظ أن هذا الإلغاء للخاصية الإظهارية والإيضاحية للمرجعية، هو ما يعطي الأدب خصوصيته؛ حيث كل إرجاع إلى واقع مُعْطى يمكن أن يُلْغَى. لكن ذلك لا يعني هنا غيابا لأية مرجعية. فالكتابة التي تؤدي إلى إلغاء مرجعية من نمط أول هي نفسها التي تُتيح المجال لمرجعية من نمط ثان، وستكون مهمة القراءة، بما هي تأويل، هي أن تنجز هذه المرجعية. وإذا كانت القراءة ممكنة؛ فلأنَّ النص ليس مُنْغَلقا على ذاته، بل مفتوح على شيء آخر هو القراءة التي هي وَصْلُ خطاب جديد بخطاب النص. هذا الوصل لخطاب بخطاب يعلن، في تكوين النص نفسه، عن قدرة أصيلة على التمدد، الذي هو خاصيته المفتوحة. إن التأويل بهذا المعنى هو التتويج الملموس لهذا الوصل، ولهذا التمدد.

الكتابة والقراءة/ النقد

إذا كانت الكتابة تُنْشِئ حالة تجعل النص مفتوحا على قراءات متعددة ولا متناهية، فهل يعني ذلك أن كل القراءات تصبح مشروعة؟

إن القراءة عمل يستحضر، أولا، أن النص هو نتيجة مسار طويل من الوعي والتدقيق، وهو ما يستلزم أن يتعامل بالكثير من الجدية والانتباه، ولعل ذلك ما نلاحظ أن نظريات التلقي المختلفة قد اهتمت به من خلال تأكيدها على أن القراءة بناء يقوم على التفاعل بين الأفق القصدي للنص والأفق القصدي للقارئ، ومن ثم، فإن «قراءة النصوص الأدبية تفرض علينا تمرينا من الأمانة والاحترام في حرية التأويل»[1].

فإذا كان النص لا يتحقق إلا بالقراءة التي تنقله من حالة الوجود الغفل إلى حالة الوجود الواعي، فإن ذلك يعني من جهة أخرى أنه لا يقبل الاختزال في قراءته، ولا حتى في مجموع قراءاته، وكما يتعالى على شروط إنتاجه النفسية الاجتماعية، فكذلك هو يتعالى على الاختزال في قراءاته؛ ولذلك، فإن قُرَّاء عمل ما لا يعودون إليه؛ «لأنهم يريدون فهمه على النحو الصحيح، أو لأنهم

1. Umberto Eco, De la littérature, p16.

يريدون تكرار قراءة صحيحة سابقة، بل لشعورهم بأن قراءاتهم السابقة لم تستهلك قدرة العمل على أن يُفْهَمَ بطرق جديدة وربما غير متوقعة»[1].

وفي هذا الصدد يرى إيكو أن «كل فعل قراءة هو صفقة صعبة بين كفاية القارئ (معرفة العالم المُقْتَسَمَة من قبل القارئ)، ونمط الكفاية التي يتطلبها نص معطى ليكون مقروءا بطريقة اقتصادية»[2]. وهذا ما يجعلنا نتبين أن الفرضيات التأويلية ليست «إلا تكوينات إبداعية للمعنى تستجيب للغيرية، وتطلب منها أن تؤكدها أو تُوَسِّعُها أو تَقْبلها عبر طريقة سلوكها مستقبلا»[3].

إن كون النص مفتوحا على قراءات متعددة ومختلفة، يجعل «المؤلف يعلم بأنه (النص) سَيؤول حسب قُصوده، بل حسب استراتيجية مُرَكَّبَة من تفاعلات تستدعي القراء وكفايتهم في اللغة، بما هي تراث اجتماعي: لا أقصد بتراث اجتماعي لغة معطاة بوصفها مجموعة من قواعد نحوية فحسب، بل إضافة إلى ذلك، كل الموسوعة التي تكونت من خلال ممارسة هذه اللغة، بما في ذلك المُوَاضَعات الثقافية التي أَنْتَجَتْها هذه اللغة وتاريخ التأويلات السابقة للعديد من النصوص، بما في ذلك النص الذي يكون القارئ في معرض قراءته في هذه اللحظة»[4].

وعليه، فإن القول بانفتاح القراءة والتأويل يشير إلى أن «النقد الأدبي فضاء تَعَدُّدِيٌّ تتنافس فيه التأويلات المتضادة دون الوصول إلى نقطة حَسْم تسمح بالهيمنة، لكنه مشروع عقلاني صارم أيضا، تحكمه ضوابط صارمة تُقرر المصداقية»[5]. ومنً ثم، فإن القراءات المختلفة تمنح «النص مَلْمُوسِية مختلفة في كل قراءة، وهُوُيته تتمثل في تلك التركيبة من التفاسير (التأويلات) المتغيرة عبر التاريخ وعبر حقول الفهم المتصارعة، وهي تركيبة قد لا تكون كاملة (وهي غالبا ما لا تكون كذلك)؛ بحيث إن «هوية» عمل ما تكون نموذجية تعددية مرتبطة بالطرق الكثيرة المتاحة التي يتم بها تفسير «العمل»»[6].

والنقد الأدبي، في هذا الإطار، يشير إلى أن هناك تفاعلا واعيا بين النص والتأويل، ينظر «إلى فعل الفهم باعتباره تكوينيا واستقباليا في آن واحد، تشكيليا على نحو فعال، لكنه منفتح على الغيرية أيضا»[7]. وبذلك، لا يُعيدُ اختلافات التأويل إلى أثر الكتابة فحسب، ولكن، أيضا، إلى أن المُؤَوِّلين أنفسهم لن يجدوا القواعد نفسها في نص ما إذا كانت تعريفاتهم للفن مختلفة.

1. بول ب. أرمسترونغ، القراءات المتصارعة، ص46.

2. Umberto Eco, Les limites de l’interprétation, p134.

3. بول ب. أرمسترونغ، القراءات المتصارعة، ص52.

4. Umberto Eco, Les limites de l’interprétation, op.cit, p133-134.

5. بول ب.أرمسترونغ، القراءات المتصارعة، ص19.

6. نفسه، ص33.

7. نفسه، ص47.

ولأن «النقد الأدبي ليس مِلْكا مَشاعا يصح فيه كل ما يقال»[1]، فإن كل تحليل لنص هو إجابة عن أسئلة تعكس الافتراضات المُسْبَقة، والمصالح والأهداف التي تتبناها المدرسة التي ينتمي إليها المُؤَوِّل، كذلك فإن تأويلين يقدمهما منهجان مُتَضادان لا يُفَنِّدان بعضهما بعضا بالضرورة إذا ما كانا استجابتين لأسئلة مختلفة. من جهة أخرى، يمكن النظر إلى أي نص بوصفه إجابة عن سؤال ضمني يقع على المؤوِّل أن يفيض في شرحه لكي يحصل على معنى من النص، الذي يعتمد وجوده على نحو متناقض على طريقة قراءته، في الوقت نفسه الذي يتعالى فيه على أي فهم يتجه إليه، ولذلك يلاحظ إيكو، استنادا على مثال مستمد من نصوص كافكا، أن «التأويلات: الوجودي، واللاهوتي، والعيادي، والتحليلي النفسي للرموز الكَافْكَاوية لا يستهلك كل منها إلا جزءا من إمكانات العمل، الذي يبقى غير قابل للاستنزاف، ومفتوحا؛ لأَنه ملتبس. إنه يُبَدِّلُ عالما مُنظَّما حسب قوانين معترف بها كونيا، بعالم خالٍ من مراكز توجيه، خاضع لِمُساءَلة دائمة لِقِيَم ويَقينِياتٍ»[2].

وإذا «كان من الصعب معرفة هل تأويلُ مُعْطىً جيد، فإن من الأكثر سهولة، على العكس، التعرف على التأويلات السيئة»[3]، كما أنه إذا «كانت لا توجد قاعدة للقيام بحدوس جيدة، فإن هناك مناهج للتحقق من صحة الحدوس»[4]. ومن ثم، «إذا كان صحيحا أن هناك دائما أكثر من طريقة لبناء نص ما، فليس صحيحا أن كل التأويلات متكافئة، وتنتمي إلى ما يسمى بالإنجليزية rules of thumb (قواعد الاختبار)»[5].

إن الكتابة إذ تُحَرِّرُ الدلالة النصية من حِصار المرجعية الإيضاحية، فإنها تربط حرية القراءة بمسؤولية الأمانة للنص، فهناك فرق بين «استعمال» نص، (من خلال تعنيفه)، وبين «تأويل» نص (من خلال القَبول بنمط القراءة التي يُبَرْمِجها). إن «القراءة، بهذا المعنى، ليست هي إطلاق العِنان لِنَزوات رغبتنا/ هَذَيانِنا التأويلي؛ «لأننا»إذا كنا نستطيع قراءة أي شيء حول أي نص(...)،إذن، فكل النصوص تصبح مُتماثلة»[6].

---

1. نفسه، ص19.
2. Umberto Eco, L'Oeuvre ouverte, cité dans: André Durand présente Umberto Eco, in www.comptoirlittéraire.com, date de consultation, 10 Décembre 2014.
3. Umberto Eco, Les limites de l'interprétation, op.cit, p384.
4. E.D. Hirsch, Validity in interpretation, cité par Paul Ricoeur, Du texte à l'action, Essais d'herméneutique,2, op.cit, p200.
5. Paul Ricœur, ibid, p202.
6. Catherine Kerbrat – Orecchioni, L'Enonciation, De la subjectivité dans le langage, p181.

المصادر والمراجع

1. الكتب

أ. المترجمة

- بول ب. أرمسترونغ، القراءات المتصارعة، ترجمة فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1/ 2009م.

ب. الأجنبية

- Catherine Kerbrat – Orecchioni, L'Enonciation, De la subjectivité dans le langage, Paris, Armand Colin/1980.
- E.D. Hirsch, Validity in interpretation, cité par Paul Ricoeur, Du texte à l'action, Essais d'herméneutique,2, op.cit.
- Jack Goody, L'oralité et l'écriture, traduit par Marie Després- Lonnet avec la collaboration d'Emmanuel Souchier, Communication et langages n° 154 –Décembre/ 2007.
- H.A. Gleason, Introduction à la linguistique, trad. Larousse/1969.
- Paul Ricœur, Du texte à l'action, Essais d'herméneutique, 2, Paris, Editions Du Seuil/ 1986.
- Umberto Eco:
  - De la littérature, cité par Vincent Jouve, La lecture, Paris, Hachette/ 1993.
  - Les limites de l'interprétation, traduction, Myriam Bouzaher, Paris, Grasset/ 1992.

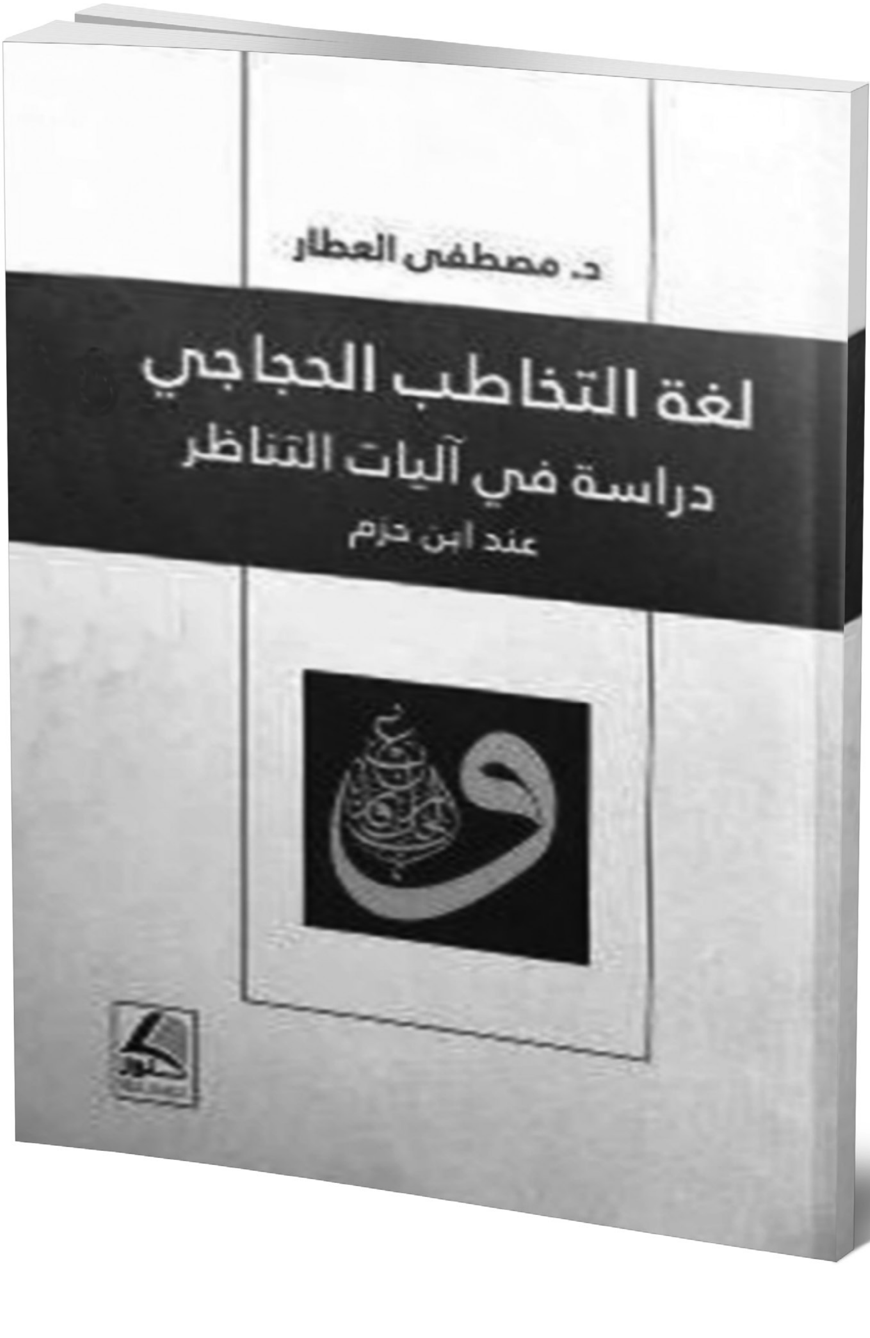
2. المجلات

- عالم المعرفة، الكويت، العدد182/ فبراير1994م.


عماد عبد اللطيف
تحليل
الخطاب البلاغي
دراسة في تشكل المفاهيم والوظائف

ملف العدد:

قررت هيئة التحرير تخصيص ملف هذا العدد لجزء من المحاضرات التي ألقاها نخبة من الباحثين المغاربة لفائدة طلبة ماستر: الأدب العربي والمثاقفة، بكلية الآداب بالرباط، وباقي طلبة الدراسات العليا والدكتوراه بالجامعة، نظرا لفائدتها العظيمة، وارتباطها ارتباطا مباشرا بتوجه المجلة. وهو تقليد علمي سنحرص على أن نديمه كلما سنحت الفرصة. فالشكر، كل الشكر لهيئة التدريس المشرفة على الماستر، لا سيما الأستاذ عبد الخالق عمراوي، الذي نسق كل المحاضرات، والشكر موصول لهيئة التحرير، التي تبنت الفكرة.


د. مصطفى العطار
لغة التخاطب الحجاجي
دراسة في آليات التناظر
عند ابن حزم

انتقال نظرية التلقي إلى النقد العربي المعاصر

أحمد بوحسن[1]

تقديم

تقوم هذه الورقة على معالجة مسألة ظهور نظرية التلقي في بيئة علمية وثقافية واجتماعية أوروبية، ألمانيا بشكل خاص، وما عرفته من تلقيات مختلفة في الأوساط العلمية والأكاديمية الأوروبية والأمريكية، وكذا الدراسات التي واكبتها بالتحليل والتمحيص، والنقد أحياناً. ثم انتقالها بعد ذلك إلى الوسط العلمي والنقدي العربي المعاصر.

والهدف من تناول نظرية التلقي هو الوقوف على وضعيتها الأصلية، أي منبتها الأصلي الأورو-أمريكي، ووضعيتها عند انتقالها إلى الحقل المعرفي والنقدي العربي المعاصر، حيث تم استنباتها وتداولها. ولا شك أن اختلاف الأوضاع الأصلية لهذه النظرية مع أوضاع حقل استقبالها واستنباتها، هو أمر يخص انتقال المعارف بشكل عام، وانتقال النظريات بشكل خاص، وانتقال نظرية التلقي هنا بشكل أخص. وهذا الانتقال، أو السفر، أو الترحال، للنظريات ليس وليد اليوم، أو خاص بنظرية التلقي، ولكنه وسيلة من وسائل انتشار المعارف بين الثقافات والحضارات. ولكن الكشف عن مسار استنبات نظرية التلقي في حقلنا النقدي المعاصر، سيبين لنا مقدار استعداد بنياتنا الفكرية والعلمية والثقافية والتربوية والاجتماعية للانخراط في التداول المعرفي الإنساني النظري والعملي المعاصر. ومن ثَمَّ تطوير تصوراتنا النظرية والعملية في التعامل مع معرفتنا الأدبية بمختلف خطاباتها الجمالية والفنية.

ويقوم المنهج المتبع في هذا العرض على المعالجة التكوينية التي تعتمد على معرفة الأطر المعرفية المختلفة التي شيدت نظرية التلقي في أصولها، وعلى التقصي الإبستمولوجي الخاص بالمعرفة المكونة لنظرية التلقي. كما يقوم هذا المنهج على التصورات المعتمدة في الدراسات المقارنة؛ وبخاصة مراعاة الوضع الخاص لحقل استقبال النظرية، ودرجة تهيؤاته المختلفة التي قد تسمح له بالإنتاج النظري العلمي والثقافي للنظرية الأصل.

وسأتعرض في هذه الورقة للقضايا التالية: مجال انتقال النظرية، فعل انتقال نظرية التلقي،

---

1. أستاذ باحث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط.

مكونات نظرية التلقي، الفضاءات العلمية التي ظهرت فيها نظرية التلقي، تكوّن نظرية التلقي، نظرية التلقي في النقد العربي المعاصر.

I. مجال انتقال النظرية

يدخل مجال انتقال النظريات في حقل الدراسات المقارنة، Comparative Studies، والدراسات المجالية Area Studies، والدراسات الكونية Global Studies، وسفر النظرية Theory Travel، والعلاقات الدولية الثقافية، وكذا الدراسات الثقافية والحضارية بشكل عام. والمقصود هنا بالمجال هو المجال الثقافي واللغوي والتاريخي الخاص الذي يتميز عن المجالات الأخرى من حيث اللغة والتاريخ والثقافة والحضارة. وبهذا التحديد التقليدي نميز في محيطنا المتوسطي بين المجال الثقافي والحضاري العربي والمجال الأوروبي، وبعده المجال الأنجلو-أمريكي، ثم المجالات الأسيوية المختلفة والمتعددة بدورها.

ونظراً للوضع الجغرافي والتاريخي لمجالنا العربي المتوسطي الإفريقي والأسيوي، وما عرفه ويعرفه هذا المجال من علاقة بالمجال الأوروبي، وبخاصة في العصور الحديثة منذ القرن التاسع عشر، والتي تعرف بالمرحلة الاستعمارية، ثم مرحلة ما بعد الاستعمار، والمرحلة المعاصرة، فإن مجال انتقال المعارف قد ترسّخ أكثر في المرحلة الاستعمارية، واتسع وتَكَثَّف وتَنَوَّع في مرحلة ما بعد الاستعمار إلى اليوم. ولهذا فإن مجال انتقال المعارف في العالم العربي قد تَحَدَّد تاريخياً في العصر الحديث بالمجال الأوروبي، وبخاصة أوروبا الغربية، ثم المجال الأمريكي-عبر الأطلسي الذي أخذ يتشكل أكثر فأكثر، ثم بروز المجال الأسيوي في العقود الأخيرة. وقد يكون لهذه المجالات الأخيرة الجديدة دور في إعادة صياغة تصورنا العربي للثقافة الكونية ولثقافتنا مستقبلاً.

والذي يهمنا هنا في المجال الجغرافي هو علاقة هذا المجال- المكان بالميدان الفكري والعلمي والثقافي والاقتصادي والسياسي الذي يفعل بطريقة أو أخرى في هذه الميادين بشكل خاص. ويعرف هذا المجال المكاني في الدراسات الثقافية وما بعد الاستعمار بمواقع الثقافة Locations of Culture[1] المتباينة من حيث القوة والسيطرة والتداول. ولا شك أن جينالوجيا هذه العلاقة المعقدة والمركبة مع المجال المعرفي الأوروبي، قد تميزت منذ البداية بالتفوق العسكري والمادي والعلمي والتقني، مما استتبع تباعداً كبيراً ومتنامياً بين المجال الأوروبي والمجال العربي، رغم التغيرات والتطورات التي عرفته تلك العلاقة، وبخاصة العوامل المؤسسة لها. ومع ذلك، فإن العوامل التي ما زالت تتحكم في تلك العلاقة، ويتم الحرص عليها وعلى استمرارها، تتميز بالخصائص التالية:

1. هومي بابا، Bhabha Homi K، موقع الثقافة: The Location of Culture, London; New York: Routledge/1994.

– التبعية العميقة المتواصلة في اتخاذ المبادرة الأولى في المجالات الحيوية العلمية والتقنية والعسكرية والاقتصادية والتجارية والثقافية.

– المسافة الكبيرة الثابتة، والمتزايدة أحياناً، بين وضع الإنتاج الفكري والعلمي والتقني والثقافي بين مجالنا العربي، والعربي الإسلامي وبين المجال الأوروبي.

– عدم مواكبة الحِراك الفكري والعلمي والتقني والثقافي الذي يعرفه المجال الأوروبي.

– تأخر وصول المعارف والمنتجات الفكرية والعلمية والثقافية، بشكل خاص، إلى مجالنا المعرفي والعلمي والتربوي. وغالباً ما تصل إلينا هذه المعارف وقد استكملت دورة تَكَوُّنها، من حيث مناقشتها ونقدها، وتَبَيُّنُ مفاصلها التي تحدد درجة قوتها العلمية والفكرية والفنية، ودرجة ضعفها كذلك.

– صعوبة التثاقف في المجالات الرمزية وغير المادية، مثل التصورات الفكرية والفنية والعلمية المرتبطة بالذات والهوية والعقيدة بشكل خاص.

– طغيان الاتجاه ذي البعد الواحد في العلاقة الفكرية والثقافية والعلمية والتقنية، بحيث يطغى عليها الاتجاه من أوروبا إلى العالم العربي في الأغلب الأعم.

– غلبة السعي إلى تعلم وسائل الأخذ من أوروبا، وتعلم وسائل وتقنيات الأخذ، والنقل، والاستيراد، والتوطين، وبخاصة في المجالات الفكرية والعلمية والتقنية.

– وضعية بنيات النقل والاستقبال المعرفي في المجال العربي لم تَقْوَ بعد على خلق دينامية خاصة بها لتقوم بدورها بعملية الإنتاج والدفع في الاتجاه المعاكس.

هذه العوامل أساسية في فهم أي انتقال للمعارف بين المجالات الفكرية والعلمية والثقافية المختلفة. وهي عوامل محكومة بالتراكم التاريخي والمعرفي والمؤسساتي الذي يحدد هذه العلاقة القائمة إلى اليوم. ولا شك أن فعل نقل المعرفة من المجال الأوروبي إلى المجال العربي سيكون محكوماً بجانب من تلك الجوانب، ويؤثر عليها، بشكل أو بآخر. وهذا لا يعني أن هذا الوضع التاريخي هو وضع له جذور جوهرانية ثابتة مرتبطة بالإنسان العربي وثقافته وعقيدته الدينية الإسلامية، وأن هذا الوضع، بمثل هذا التوصيف، هو الذي يتحكم في هذه العلاقة بين المجالين الأوروبي والعربي، كما يذهب إلى ذلك بعض الباحثين الذين يبررون به هذا التفاوت التاريخي والحضاري الحديث بين المجال الأوروبي والمجال العربي، حتى أصبح عندهم تفاوتاً جوهرانياً وأصلياً أحياناً[1]. إنه هو، بالأحرى، وضع تاريخي بالأساس، لا يمكن ربطه بشكل مطلق، أو شبه

1. من الباحثين الذين يمثلون هذا التصور برنار لويس Bernard Lewis، أستاذ ومؤرخ، مختص في الدراسات التركية

مطلق، بالتصور الجَوْهَراني والأصلي الذي يلغي البعد التاريخي والزمني والتطوري الذي يختص به الكائن البشري أينما كان وكيفما كان. والأجدى بنا أن نربط ذلك التفاوت التاريخي والحضاري بمواقع الفكر والعلم والفن في المنظومة العربية السياسية والفكرية والعلمية والثقافية، وبدرجة تأصُّل وتراكم وتَجَذُّر أنساق تلك المواقع في الثقافة العربية الحديثة والمعاصرة.

وعندما نكون أمام فعل نقل نظرية التلقي إلى مجالنا العربي لا بد أن نستحضر طبيعة هذا المجال المعرفي الذي يتحكم في عملية النقل، وبالخصوص نقل الرأسمال الرمزي، الفكري والفني، المرتبط بتاريخية التعامل عندنا مع المعرفة، وبخاصة التعامل مع المعرفة النظرية الفكرية والأدبية والفنية. فنظرية التلقي ظهرت في مجال أوروبي وأمريكي، وفي مواقع فكرية وثقافية ونقدية لها ديناميتها الخاصة، ومؤسساتها العلمية والأكاديمية والإعلامية التي تقوم على التتبع والملاحقة والملاحظة لكل إبداع علمي وفكري جديد. وتحاول باستمرار أن تعرض ذلك الإنتاج الفكري والفني في سوق القيم الرمزية، حيث توجد المناقشات العلمية والأكاديمية التي تقوم بالتحليل والتقييم والفرز والانتقاء لكل إنتاج علمي وفكري وفني وثقافي يحمل قيمة إضافية جديدة في ميدانه، ثم تعطيه بعد ذلك صلاحية التداول في الفضاءات العلمية والفكرية والفنية والثقافية المختلفة. وبهذا يتحكم هذا النظام العلمي المؤسَّس في مسارات الإنتاج الفكري والعلمي والفني والثقافي، بل إنه يحاول إطلاق إبدالات Paradigms جديدة ثم يعطيها صلاحية التداول ويتم الاسترشاد بها في المعارف المختلفة[1].

II. فعل انتقال نظرية التلقي

فعل الانتقال أو السفر أو الرحلة أو الهجرة لا يختص بالإنسان فقط، وإنما يطول كذلك الأفكار والمعارف المجردة أيضاً. ولعل التنقل والترحال بين الأماكن والأمصار هو فعل بشري حضاري عبر تاريخ البشرية. غير أن فعل الانتقال أو السفر هذا عرف بدوره فترات نشيطة وأخرى ساكنة. فقد كان نشيطاً بين العالم الأوروبي والعالم العربي في عصور ازدهار الحضارة العربية في بغداد وقرطبة وغرناطة وغيرها من المراكز الحضارية العربية. ولعل ما عرفه انتقال المعارف من مجال ما بين النهرين

ودراسات الشرق الأوسط، والدراسات الإسلامية. له مؤلفات عديدة خاصة بالشرق الأوسط والدراسات الإسلامية، ومعروف ببعض مواقفه المتعصبة للحضارة الأوروبية، والغض من الحضارة العربية والإسلامية. وقد تجلى ذلك أكثر في كتابه بعنوان: ماذا حصل؟ الصدام بين الإسلام والحداثة في الشرق الأوسط.

What Went Wrong? The Clash Between Islam and Modernity in the Middle East, (New York/ 2002).

1. ينظر في مفهوم paradigme في كتاب توماس كون، بعنوان: بنية الثورات العلمية، ترجمة شوقي جلال، سلسلة عالم المعرفة، عدد 168، الكويت، 1992، وعنوانه الأصلي هو:

Thomas S. Kuhn, the Structure of Scientific Revolutions, The university of Chicago, 1962-1970.

وقد ترجم فيه مصطلح paradigm بالنموذج الإرشادي، وهو تفسير معقول للمصطلح.

وفارس ومصر إلى اليونان مثلاً[1]، أو انتقال المعارف من اليونان إلى العالم العربي وغير العربي، يشهد على ما عرفه فعل انتقال المعارف من تغير مواقعه وتبادل هذه المواقع عبر العصور. ويمكن أن نسوق مثالاً تاريخياً معروفاً في الثقافة العربية القديمة المتعلق بانتقال النظريات، بل وتقاسمها كذلك، بما قام به ابن رشد، فيلسوف قرطبة، من نقل وشرح لمؤلفات أرسطو وتوضيح معانيها للأندلسيين. «فقد طلب ابن طفيل، الذي كان بدوره فيلسوفاً ومستشاراً للأمير الموحدي، من ابن رشد توضيح نص أرسطو للأندلسيين وفقاً لرغبة الأمير أبي يعقوب بن يوسف.»[2] واستجاب ابن رشد لرغبة الأمير، وقال: «فكان هذا الذي حَملني على تلخيص ما لخصته من كتب الحكيم أرسطاطاليس»[3].

ولا بد من التنبيه في البداية إلى طبيعة العلاقة بين الثقافة العربية الكلاسيكية والثقافة اليونانية القديمة التي أنتج فيها ابن رشد تلخيصه لأرسطو ونقله لنظرياته. وأهم ما يميز هذا النوع من النقل النظري في الثقافة العربية الكلاسيكية هو التصور القائم على المقايسة Analogy، التي تفيد التشابه والاختلاف وبالأخص تشابه العلاقات[4]. والمقايسة المقصودة هنا هي المقايسة الثقافية بين الثقافة اليونانية والثقافة العربية. فقد جعل ابن رشد، مثلاً، كتاب أرسطو هو الأصل فيما يتعلق بالكليات الشعرية الإنسانية، ولكنه لم يجعل الثقافة العربية فرعاً تابعاً لها، وإنما ولَّد منها أصلاً آخر يوجد في الثقافة العربية. من هنا يمكن أن نفهم عدم مجاراة ابن رشد لبعض التصورات التي جاء بها كتاب «فن الشعر» لأرسطو. ويبدو أن ابن رشد قد استعمل المقارنة الثقافية القائمة على آليات القياس الثقافي والترجمة الثقافية، وليس القياس المنطقي الصارم، أو الترجمة الحرفية.

مثل هذا الفعل في نقل المعارف النظرية في ثقافتنا القديمة يختلف عن موضوعنا الخاص بنقل نظرية التلقي، نظراً لغياب إمكانية المُقايَسة الثقافية في وضعنا الفكري والثقافي الحديث، وعدم وجود أصل نظري لهذه النظرية يمكن أن يتولد منه أصل آخر مُقارِب أو مُشابِه لتصور نظرية التلقي. ولهذا نستبعد هنا الاعتماد على المقايسة، حتى لا نسقط في تبسيط فعل انتقال نظرية التلقي، ومن ثم تبسيط النظرية ذاتها، ونضيع في البحث في تراثنا الثقافي عن بعض الممارسات الفكرية

1. ينظر في هذا الشأن في كتاب مارتن برنال، أثينا السوداء:الجذور الإفريقية الأسيوية للحضارة القديمة،
Martin Bernal, Balck Athena: The Afroasian Roots of Classical Civilization, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey and Great Britain, t.I, 1987, t. II, 1991.
ترجم الجزء الأول منه مجموعة من الباحثين: د. لطفي عبد الوهاب، د. فاروق لقاضي، د. حسين الشيخ، د. منيرة كروان، د. عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، عدد 16، 1997؟.
2. علي بنمخلوف وآخرون، سفر النظريات، ص6.
3. عبد الواحد المراكشي، المعجب في تلخيص أخبار المغرب، ص243.
4. يُنظر في مفهوم «المقايسة» في كتاب:
H. W. Leatheherdal, The Role of Analogy: Model and Metephor in Science, New-Holland Publishing Compagny, Amesterdam 1974, p1-33.
وكذلك كتاب محمد مفتاح، التلقي والتأويل: مقاربة نسقية، ص91-100، وص161-188.

والأدبية التي توحي بأشكال من التلقيات، ولكنها لم تَرْقَ لتصبح موضوعاً مستقلاً يمكن التفكير فيه والتنظير له. فعل انتقال نظرية التلقي محكوم، إذن، بالوضع التاريخي والثقافي لمعرفتنا العربية الحديثة، ويختلف عن وضع معرفتنا وثقافتنا في عهد ابن رشد. ومع ذلك، فقد نستلهم هنا الروح العلمية والمنهجية والتاريخية التي وجهت فعل ابن رشد الفكري والثقافي، ألا وهي روح السعي إلى تملك معرفة الآخر، تملكاً صحيحاً ودقيقاً، وإعطاء تلك المعرفة بعداً فكرياً وثقافياً وحضارياً عربياً إنسانياً.

فعل الانتقال مرتبط بفعل التحرك والسفر من مكان إلى آخر، ومرتبط بالتجربة والمعرفة واكتساب الحكمة واكتشاف الآخر واكتشاف الذات بالآخر في الوقت نفسه. ففي البعد نتمكن من معرفة أنفسنا، ومن توسيع آفاقنا ونظرتنا إلى العالم[1]. والمهم بالنسبة إلينا من مفهوم التنقل والسفر، هو فعل الانتقال والسفر في حد ذاته، الذي يتطلب مجهوداً فكرياً للقيام به، ولنقل معرفة معينة بعينها كنظرية التلقي مثلاً. إن فعل هذا الانتقال مثل أي فعل تواصلي؛ فعل يقتضي إنتاج التواصل الخاص بالمادة الفكرية التي هي نظرية التلقي. فإذا كان علماء اللسانيات، وعلماء التواصل، وكذا علماء القراءة، قد حددوا أفعالاً خاصة لموضوعاتهم، فإن فعل انتقال النظرية بدوره يستفيد كثيراً من مختلف تلك التواصلات التي تهتم بدورها بنقل نوع من المعرفة بشكل عام. فما هي الأفعال الخاصة بنقل نظرية التلقي؟

بما أن فعل انتقال نظرية التلقي مرتبط بنقل تصور نظري معرفي من مجال أوروبي وأمريكي إلى المجال العربي، فإن الأفعال التي قد تتحكم في هذا النقل هي مرهونة باستقراء تجربة هذا الانتقال، واستخلاص بعض الأفعال الدالة الفاعلة فيه، والتي أدت إلى وجود هذه النظرية في الحقل النقدي العربي المعاصر، وبالتالي تداولها عربياً؛ من حيث الفهم والتأويل والتوظيف والاشتغال، وإنتاج معرفة نقدية عربية. وقد عرف النقد العربي الحديث منذ أواخر القرن التاسع عشر وطوال القرن العشرين تجارب نقل المعرفة النظرية والعملية الأوروبية والأمريكية الحديثة. فالمناهج النقدية الحديث والمذاهب الأدبية والفلسفية والفكرية قد تم نقلها من أوروبا وأمريكا بأنواع من النقل المختلفة. وما نقل نظرية التلقي إلا حلقة من حلقات ذلك التواصل العالمي الذي عرفه ويعرفه العالم العربي. وربما تحتاج هذه الممارسة الفكرية والمنهجية والعلمية والثقافية والتواصلية إلى جعلها موضوعاً للتفكير والنظر فيها بشكل علمي حتى تَتَبَيَّن آليات اشتغال هذه الممارسة وهذا الفعل

1. ينظر فيما يتعلق بمفهوم انتقال النظريات والمعارف، في كتاب روكسان أوبن بعنوان: أسفار إلى البر الآخر: الرحالة المسلمون والغربيون يبحثون عن المعرفة.

Roxanne L. Euben, Journeys to the Other Shore: Muslim and Western Travelers in search of Knowledge, Chap 2, p20-45.

الثقافي الإنساني ونطوره. وعندما نستقرئ، مثلاً، فعل انتقال نظرية التلقي إلى النقد العربي المعاصر، قد نتوصل إلى أفعال هذا الفعل ووظائفه وطرق اشتغاله، وبالتالي آثاره الفكرية والعلمية والمنهجية على النقد العربي المعاصر. ويمكن أن نحدد فعل انتقال نظرية التلقي في الأفعال التالية:

1. التعرف على النظرية في مجالها الأصلي، الأوروبي والأمريكي. ويدعى فعل الاتصال بالنظرية. وهذا الاتصال قد يتم بطريقة مباشرة في فضائها الأصلي وفي لغتها ومظانها الأساسية، أو بطريقة غير مباشرة عن طريق الفضاءات الثقافية الوسيطة بلغاتها ومنشوراتها عن تلك النظرية.

2. زمن التعرف على النظرية، وفيه نتبين مدى مواكبة الزمن الأدبي العربي للزمن الأدبي الذي عرفته نظرية التلقي. وغالباً ما يكون هناك تفاوت، قد يطول أو يقصر، بين زمن إنتاج النظرية الأصل، التلقي هنا، وزمن نقلها إلى النقد العربي. وربما تم نقل نظرية التلقي عندنا وهي في مراحلها الأخيرة، بعد أن استوت وأُشبعت دراسة وتحليلاً ونقداً. ولعله قد تم التعرف عليها قبل استوائها من قبل بعض الباحثين العرب، ولكن نقلها وترجمتها إلى العربية، وإدخالها في نسق التداول الجامعي والثقافي العربي كان متأخراً.

3. قنوات نقل النظرية، أهم قناة في نقل المعارف الأجنبية والنظريات هي الترجمة، سواء من لغتها الأصلية أو من اللغة الوسيطة. وغالباً ما اعتُمد أكثر في نقل نظرية التلقي إلى النقد العربي على اللغات الوسيطة الأساسية، كالإنجليزية والفرنسية، وعلى غيرهما بدرجة أقل. أما اللغة الألمانية التي ظهرت بها بعض أهم أعمال هذه النظرية، فنادراً ما تم النقل منها. ولفعل النقل بالواسطة بعض مزاياه كذلك؛ منها أن اللغة الوسيطة تفسر وتوضح أكثر ما قد يكون غامضاً أو صعباً في اللغة الأصل. وكذا المناقشات والتحليلات والانتقادات التي تقدمها الفضاءات الثقافية الوسيطة تكون غنية ومفيدة في فهم النظرية أكثر.

4. الصورة التي وصلت بها نظرية التلقي إلى النقد العربي المعاصر، وصلت نظرية التلقي إلى فضاء النقد العربي المعاصر في صورته العامة، وفي كلياتها الأساسية، من جهة، وفي بعض تفاصيلها التي ظهرت في الفضاءات الوسيطة. وربما كان حضور الفضاءات الوسيطة قوياً. وقد استفاد هذا النقل من إنجازات بعض الفضاءات الثقافية والعلمية الأوروبية الأخرى –الفرنسية والبريطانية والإيطالية مثلاً– والأمريكية. غير أن هذا النوع من النقل، رغم ميزته كما ذكرنا، قد يُعفي النقد العربي من المشاركة في مسار تشكّل النظرية والمساهمة في إغنائها. ولهذا يكون النقد العربي في هذه الحالة متلقياً، ربما جيداً، لمعرفة نظرية جديدة ستفيده بدون شك، ولكن دون رد فعل علمي خلال مسار تكونها. وربما لا يتم إغناؤها وتبين قوتها وحدودها إلا عند الاشتغال بها داخل النسق الأدبي العربي وداخل الثقافة العربية.

III. مكونات نظرية التلقي

لتقديم صورة عامة مختصرة عن هذه النظرية التي سيتم التعرف عليها ونقلها في مفاصلها الأساسية دون التركيز على دقائقها وتفاصيلها وتشعباتها، سنعمد إلى تقديم كليات هذه النظرية، بعد أن استوى منها ما استوى، وخضع بعضها للنقد والتمحيص والدحض أحياناً.

تتكون هذه النظرية في أصولها الألمانية من شقين كبيرين، هما: جمالية التلقي، ونقد استجابة القارئ. والمنظر الأساسي للشق الأول، هو هانس روبرت ياوس (1921-1997) Hans Robert Jauss، والمنظر الأساسي للشق الثاني، هو فولفجانج إيزر (1926-2007) Wolfgang Iser. وسأترك إيزر نفسه، في بعض أبحاثه المتأخرة[1]، يقدم لنا مرتكزات هذه النظرية في شقيها.

يرى إيزر أن ما يعرف اليوم بجمالية التلقي أو نقد استجابة القارئ ليس نظرية موحدة. ويميز فيها بين تيارين أساسين من التفكير رغم تداخلهما، هما جمالية التلقي، ونقد استجابة القارئ. «فالتلقي يركز على السيرورة التوثيقية للنصوص، ويرتبط أساساً بردود الأفعال والمواقف التي تكيف استجابات القارئ. ولكن النص نفسه هو في نفس الوقت شكل مُبَنْيِن لتلك الاستجابات، بحيث يُدمج قدرة الوقع الذي يبادر إلى تحريك السيروة، ويُبَنينُها إلى درجة ما»[2]. فالوقع والتلقي هما حجرا الزاوية في نظرية التلقي، بحيث يجمعان بين التلقي الاجتماعي التاريخي والوقع النظري النصي. ولا بد من تضافر التيارين حتى يكون نقد استجابة القارئ مثمراً. ولكن ما هو المظهر التاريخي لنظرية التلقي؟

يجيبنا هانس روبرت ياوس، صاحب هذا التصور بما يلي: «إن إعادة بناء أفق الانتظارات بالصورة التي خُلق به العمل الأدبي، وتُلقي بها في الماضي تسمح بطرح أسئلة قد قدم لها النص جواباً، ومن اكتشاف الكيفية التي استطاع بها القارئ المعاصر أن ينظر إلى العمل الأدبي ويفهمه. وهذه المقارنة تُصَحِّحُ، في الغالب، المعايير غير المعترف بها للفهم الكلاسيكي للفن أو الفهم الحديث له، وتتحاشى الرجوع المستمر إلى «روح العصر» العام. وتؤدي هذه المقاربة إلى النظر في الفرق التأويلي بين الفهم السابق والفهم الحالي للعمل. كما تعيد إلى الوعي تاريخ التلقي الذي يتوسط وضعية الفهم السابق والفهم الحالي، وبالتالي تناقش الادعاءات البديهية في الظاهر بأن الأدب حاضر دوماً في النص الأدبي، وبأن معناه الموضوعي، المحدد مرة واحدة وإلى الأبد، في متناول المؤوِّل على الفور وفي كل وقت وحين. وتعتبر هذه الادعاءات عقيدة أفلاطونية للميتافزيقا الفيلولوجية. إن نظرية

1. فولفجانج إيزر، «آفاق نقد استجابة القارئ»، ترجمة أحمد بوحسن، ومراجعة محمد مفتاح، وعنوانه الأصلي هو:«Reader response Criticism in perspective»، نشر في كتاب جماعي بعنوان: «قضايا التلقي والتأويل»، ص211–227. وص5–16، بالنسبة للنص الأصلي.
2. آفاق نقد استجابة القارئ، ص211.

جمالية التلقي لا تسمح فقط بإدراك معنى وشكل العمل الأدبي في المسار التاريخي لفهمه، ولكنها تفرض أيضاً، إدخال العمل الفردي في «سلسلته الأدبية» للتعرف على وضعيته التاريخية ودلالته في سياق تجربة الأدب. ويبدو الانتقال من تاريخ التلقي للأعمال الأدبية إلى التاريخ الحدثي للأدب، أنه سيرورة يكون فيها التلقي السلبي على عاتق المؤلفين. ومن جهة أخرى، فإن هذا العمل الأدبي اللاحق يمكنه أن يحل مسائل الشكل والأخلاق التي تركها وراءه العمل الأدبي الأخير ويطرح من جديد مشاكل أخرى»[1].

ولكن ما هي الأطر المحددة لتقدير العمليات التي تمكن النص من إثارة انتباه القارئ؟ يجيب إيزر في تصوره النظري لنظرية التلقي بالتركيز على البُنَى النصية التي تستدعي استجابة القارئ. فالتلقي بالنسبة لإيزر هو منتوج يُنشئه القارئ، ولكنه محمّل بالمعايير والقيم التي تتحكم في تصور القارئ. ولذلك فالتلقي هو مؤشر على أنواع التفضيل وضروب من الميول التي تظهر استعداد القارئ، بالإضافة إلى الظروف الاجتماعية التي شكلت مواقفه. ولهذا اهتم إيزر بالقراءة كفعل، وبالقارئ كدور، وبالبنيات النصية، والعلاقة بين النص والقارئ.

وقد فصل كل من ياوس وإيزر تصوراتهما النظرية في مقالات وأبحاث وكتب أساسية هي التي تعتمد في قراءتها أولاً، ثم فيما كتب عن هذه النظرية في مختلف الفضاءات والمنابر العلمية الأخرى في أوروبا وأمريكا، وغيرهما. ولاشك أن هذه الفضاءات الأصلية والفضاءات الأخرى، الأوروبية والأمريكية، هي التي تحدد مواقع هذه النظرية. ولا شك أن تنوع هذه الفضاءات واختلافها لن يجعل نقل نظرية التلقي إلى النقد العربي أمراً سهلاً.

IV. الفضاءات العلمية التي ظهرت فيها نظرية التلقي

يمكن تحديد الفضاءات العلمية التي ظهرت فيها نظرية التلقي في الفضاءات العلمية التالية:

1. الفضاء الجامعي والأكاديمي، ويتمثل هذا الفضاء فيما كان يعرف بالمانيا الغربية، وفضاء ما كان يعرف بالمانيا الشرقية إلى حدود توحيد الألمانيتين في سنة 1989، والفضاء الأوروبي الآخر، مثل هولاندا وفرنسا وإيطاليا، والفضاء الأنجلو- أمريكي. وغالباً ما ارتبطت هذه النظرية ببعض المجموعات في بعض الجامعات أو ببعض الباحثين، مثل ياوس وإيزر في ألمانيا الغربية، في جامعة كونستنس، وناومان في ألمانيا الشرقية في جامعة هامبولت ببرلين الشرقية، وأمبرطو إيكو في إيطاليا، ورولان بارط في فرنسا بباريس، وجماعة جامعة ييل بالولايات المتحدة الأمريكية. مع ما تفرع في هذه الفضاءات من باحثين وأكاديميين آخرين يهتمون بالنظرية ويتدارسونها. بالإضافة إلى ظهور فضاءات علمية أخرى حاولت مواجهة تصورات هذه النظرية، مثل التصورات التجريبية

1. Hans Robert Jauss, Toward an Aesthetic of Reception, p28 and 32.

والتشييدية في أوروبا، هولاندا وألمانيا كذلك. أي أن هذه النظرية دفعت البحث العلمي في مجال الدراسات النصية والتأويلية إلى مجالات نظرية جديدة.

2. فضاء الدوريات والمجلات العلمية المتخصصة، إلى جانب الكتب والمنشورات العلمية، والكتابات في الصحف الأدبية المتخصصة بدورها. هذا الفضاء لعب دوراً هاماً في مواكبة النظرية ونشرها وتداولها ومناقشتها وتحليلها ونقدها وتمحيصها، بل دفعت هذه النظرية إلى ظهور بعض المجلات والدوريات المتخصصة التي تهتم بهذه النظرية وما تولد عنها من تصورات نقدية جديدة.

3. فضاء سوق القيم الرمزية، حيث يتم تقييم الإنتاجات العلمية والفكرية والأدبية والثقافية. ويتجلى ذلك الفضاء في الملتقيات العلمية، والمؤتمرات التي خصصت لهذه النظرية، وكذا الندوات العلمية والمناقشات التي واكبت هذه النظرية، والتي كانت بين الباحثين والمهتمين في جامعات مختلفة بأوروبا والولايات المتحدة الأمريكية وغيرهما.

4. فضاء التنقلات المختلفة، التي قام بها رواد نظرية التلقي. فعندما نتابع التحركات العلمية لكل من ياوس، وإيزر، وأمبرطو إيكو، وغيرهم في أوروبا وأمريكا، نلاحظ أهمية مناقشة أصحاب هذه النظرية للباحثين والقراء، وكذا التعديلات والتغييرات التي طرأت على مسار تعديل واستواء تصوراتهم النظرية.

5. فضاء الترجمة. لقد ترجمت نظرية التلقي إلى لغات مختلفة وفضاءات ثقافية مختلفة ومتنوعة، تناولتها بالدرس والتمحيص والنقد كذلك. ولكن فضاء الترجمة قد أمدها بحساسية ثقافية وتجارب جديدة خاصة بها. وقد كان لذلك، ولاشك، أثر هام على إغناء تصورات هذه النظرية وتوسيع أفقها.

6. فضاء المنظومة التربوية والجامعية، بحيث أدرجت هذه النظرية في النظام التربوي والبرامج الجامعية والتواصلية لما تبين للمهتمين بالشأن العلمي والتربوي أهمية هذه النظرية في تطوير العلاقات التربوية وتطوير القراءة والتواصل الأدبي والثقافي.

7. فضاء الموسوعات الأدبية العامة، والمعاجم الأدبية والنقدية المختصة، بحيث مكنها هذا الفضاء من الدخول في سوق التداول اللساني، والأدبي والنقدي.

ولإبراز بعض الجوانب الخاصة بمسار هذه النظرية، سأحاول أن أركز على جانب يتعلق بتكون جانب من هذه النظرية، وبما قام به أحد منظريها الأوائل، وهو هانس روبرت ياوس (1921-1997). وسأقتصر على دوره في ذلك، وعلى ما قام به من إجراءات وتنقلات علمية عندما كانت نظرية التلقي في مستواها التاريخي تتشكّل وتتكوّن.

V. تَكَوُّن نظرية التلقي

لا بد من التذكير في البداية بأن ظهور نظرية التلقي في ألمانيا كان مرتبطاً بالوضع الذي كانت تعرفه الجامعة الألمانية بعد الحرب العالمية الثانية، ونوع المناهج والمقاربات العلمية والأدبية والتربوية التي كانت سائدة في ذلك الوقت. فقد كانت المقاربات الوضعية والفقه لغوية (الفيلولوجية) هي السائدة، والتي أدت إلى جمود الدراسات الأدبية، في الوقت الذي قد تم التخلي عن هذه المقاربات في فرنسا، مثلاً. ومن أبرز من كان يمثل هذا التيار، إرنست روبرت كورتيس (1886–1956) Ernest Robert Curtus، وبالخصوص في كتابه المشهور، «الأدب الأوروبي والعصر الوسيط اللاتيني»(1948)، وإريك يورباخ (1892–1957) Erich Auerbach، والمشهور بكتابه، «المحاكاة»(1946) Mimesis، وليو سبيتسر (1887–1960) Leo Spitzer المعروف بكتابة، دراسة الأسلوب (1928). ومن أهم الباحثين الألمان الذين رأوا في تلك المناهج تجميداً للدراسات الأدبية هانس روبرت ياوس. وبعد هذا الحافز التاريخي لتكون بوادر نظرية التلقي نستعرض مسار نظرية التلقي من خلال أحد روادها، هانس روبرت ياوس.

أسس ياوس في سنة 1966 مجموعة بحث حول «الشعرية والتأويل Poetik und Hermeneutik» مع زميلين آخرين من جامعة جيسن، وهما هانس بلومبرج Hans Blumberg، وكليمنس هزلهاوس Clemens Heselhaus، وبصحبة فولفجانج إيزر (1926– 2007) Wolfgang Iser من جامعة فورتسبورج Wūrzburg. وقد نشر من أعمال هذه المجموعة ثلاثة عشر مجلداً، وكان المجلد يظهر كل سنتين.

وفي سنة 1966، تأسست جامعة كونستنس Konstanz، كجزء من الإصلاح الجامعي في ألمانيا الغربية، وقد استُدعي ياوس من طرف أستاذه القديم في هيدلبورج، جيرهارد هيس، ليكون عضواً في هيأة تدريسها. وقد تأسست هذه الجامعة على بنية التعاون وتداخل التخصصات «لوحدات التدريس والبحث»، تبعاً لمبدأ همبولت القائم على تطوير التدريس من البحث. كان ياوس يشتغل في عدة لجان، وكان يعمل بشكل خاص على تأسيس «قسم الدراسات الأدبية» Literaturwissenschaft Fachbereich. ويمثل هذا القسم بنية علمية جديدة، سرعان ما ستنتشر في ألمانيا في ذلك الوقت.

وقد تشكل القسم من خمسة أساتذة من مختلف التخصصات، ونظموا أنفسهم في مجموعة بحث، ستصبح فيما بعد ما يعرف «بمدرسة كونستنس». وتتكون هذه المجموعة من: فولفجانج إيزر، متخصص في الدراسات الإنجليزية، وفولفجانج برايزندنتس W. Preisendenz، متخصص في الدراسات الألمانية، ومانفريد فورمان Manfred Fuhrmann، متخصص في اللاتينية، وهانس روبرت ياوس متخصص في الفرنسية، ويوري ستريدر Jury Striedter، متخصص في السلافية.

وكان الدرس الافتتاحي الذي ألقاه ياوس بعنوان: «التاريخ الأدبي كتحد للنظرية الأدبية»[1] درساً مثيراً، لأنه كان يحمل برنامجاً لدعوته إلى المقاربة الجديدة في الدراسات الأدبية. وقد شهدت السنوات اللاحقة نقاشات وتطبيقات لهذا البرنامج وتطويراً له.

وعندما نستعرض نشاطه العلمي الجامعي والأكاديمي سنعرف مدى خضوع تجربته العلمية والنظرية للمناقشة والتحليل في فضاءات علمية وأكاديمية في أوروبا وأمريكا بشكل خاص. وأوجز هنا تنقلاته العلمية التي صقلت تصوراته النظرية كما يلي:

خلال حياته العلمية والأكاديمية كان أستاذاً زائراً في الجامعات التالية: جامعة زوريخ، 1967-1968. جامعة برلين، 1968-1969. جامعة كولومبيا بنيويورك، 1973. وجامعة ييل بأمريكا، 1976، ثم في 1977. وجامعة السوربون الرابعة، 1978. وجامعة لوفن البلجيكية، 1982. وجامعة كالفورنيا - باركلي، ف 1982، و1985. جامعة برنستون، 1986. جامعة ويسكنسن ومادسون، 1986[2].

أما زميله فولفجانج إيزر، الذي اعتنى بالشق الثاني في نظرية التلقي الألمانية، الخاص بفعل القراءة، والعلاقة بين النص والقارئ، فقد عرف بدوره تنقلات علمية وأكاديمية مماثلة، بل استقر به المقام في الأخير في إحدى الجامعات الأمريكية بكالفورنيا.

VI. نظرية التلقي في النقد العربي المعاصر

لقد أشرنا من قبل إلى فعل انتقال النظرية في أبعاده الإبستمولوجية والتاريخية، وإلى بعض الأفعال التي تخص نقل نظرية التلقي إلى النسق الثقافي العربي، وإلى النقد الأدبي العربي بشكل خاص. وللوقوف على الممارسة الفعلية لهذا النقل التي تمت عن طريق فعل الترجمة أساساً، نشير إلى أن حصيلة ما ترجم من هذه النظرية إلى العربية لا يغطي الفضاءات العلمية الخاصة بنظرية التلقي التي أشرنا إليها من قبل. ومع ذلك، فإن ما ترجم منها وبخاصة منذ تسعينيات القرن العشرين وبدايات القرن الواحد والعشرين يسمح بتكوين تصور معقول عن نظرية التلقي في النسق الثقافي العربي وفي النقد العربي بخاصة.

---

1. نُشرت هذه المقالة في كتاب ياوس: «من أجل جمالية التلقي»،
Pour une esthétique de la réception, Gallimard, Paris/ 1978.

2- من أهم الأبحاث التي تتبعت مسار هانس روبرت ياوس، ووجدته عمدة أساسية فيما يتعلق بياوس ونظريته، كتاب الباحث، أورمان روش بعنوان: تلقي العقيدة: تملك هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي وفن التأويل الأدبي.
Ormond Rush, The Reception of Doctrine: An Appropration of Hans Robert Jauss. Reception Aesthetics and Literary Hermeneutics, Editrice Pontifica Universià Gregoriana, Roma/1997.

ولتكوين صورة تقريبية عن حضور نظرية التلقي في النقد العربي المعاصر، نشير إلى أهم ما ميز هذا النقل، والفضاءات التي ظهر فيها ذلك.

1. زمن نقل نظرية التلقي: يبدو زمن الاتصال بهذه النظرية قد بدأت ملامحه في أوائل الثمانينيات من القرن العشرين، سواء في المشرق العربي أو في المغرب العربي[1].

2. كان الاهتمام في هذا النقل منصباً على المصادر الأولى الأساسية لنظرية التلقي، وعلى أعلامها الأساسيين في ألمانيا وأوروبا وأمريكا.

3. فعل الترجمة: تمت ترجمة هذه النظرية بطريقة متقطعة ومجزأة، بحيث لم تتم ترجمة المصادر الأساسية لهذه الترجمة في بدايات نقلها، ولكن كان نقل الفصول والمقالات هو الغالب، رغم ظهور بعض الكتب الكاملة مترجمة عن هذه النظرية، ولكنها قليلة. وأن هذه الترجمة لا تخضع لتصورات مؤسساتية توفر الإمكانات التي تتطلبها عملية النقل والترجمة والمواكبة المستمرة، ولكنها ترجمة محدودة ومتقطعة يقوم بها بعض الباحثين بدافع الروح العلمية. ومع ذلك، فهذه الترجمة هي التي يعود إليها الفضل في نقل نظرية التلقي. وهنا لابد من التمييز بين التعرف على النظرية الذي تحدثنا عنه، وبين الترجمة. فالترجمة هي التعرف الملموس المنقول باللغة إلى العربية، وهو الذي يسمح بالاطلاع عليها في النسق العربي، ويكون له تأثير ودور في نقل النظرية والتعريف بها. وهناك تعرّف آخر يقوم على الاطلاع على النظرية في لغاتها الأجنبية المختلفة، ولكن لا يُنقل ذلك الإطلاع وذلك التعرف إلى العربية بالترجمة، وإنما يُوظف ذلك التعرف على تلك النظرية مباشرة في الحقل الأدبي العربي. ويلاحظ هذا النوع من التعرف أكثر في الأقطار المغاربية.

– اهتم فضاء بعض المجلات الأدبية بنقل هذه النظرية والبحث فيها. وربما كان للمقالة في الدوريات والمجلات دور كبير في التعريف بنظرية التلقي.

– عقدت لقاءات وندوات ومناقشات لهذه النظرية في العالم العربي. كما تمت مبادرة الاتصال بأعلام هذه النظرية في بعض الأقطار العربية.

– أصبحت هذه النظرية تدرس في الجامعات العربية، ويبحث بها في الأدب العربي إلى جانب النظريات الأدبية الأخرى. والحق أن النقد العربي قد اهتم بهذه النظرية، ومازال، ووظفها توظيفاً مختلفاً، من الناحية العلمية والفنية والتربوية، وللإيديولوجية كذلك.

1. يمكن الرجوع هنا إلى مقالتي المفصلة عن نقل مفاهيم التلقي في كتاب جماعي بعنوان: الترجمة والتأويل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 47، 1995. وعنوان المقال هو: نقل المفاهيم بين الترجمة والتأويل: نقل مفاهيم نظرية التلقي»، ص83–100. وكذلك مقالتي بالفرنسية بعنوان:
«La Presence de la Littérature Allemande au Maroc: le cas de la Théorie de la Réception», in Marocains et Allemands: la Perception de l’Autre, publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines-Rabat, Série colloques et séminaires n°: 44, 1995, p129-133.

- ساهمت هذه النظرية في توسيع أفق النقد العربي المعاصر، من حيث التصور النظري والمنهجي، ومن حيث الغنى المفاهيمي والمصطلحي والأسلوبي.

ومن الصعب أن ندعي بأن النقد العربي قد نقل كل فضاءات نظرية التلقي وكل ما اعتراها من مناقشات وتعديلات وانتقادات، ومع ذلك فقد استعمل النقد العربي إمكانياته الممكنة والمتاحة له؛ وهي، كما نعلم، إمكانيات محكومة بوضع المنظومة الجامعية والأكاديمية العربية.

الخلاصة

حاولنا في هذه الورقة أن نعالج عملية نقل نظرية التلقي، وما يتميز به هذا النقل. كما بينا مختلف الفضاءات المختلفة التي عرفتها هذه النظرية لنبين مدى اتساعها وتنوعها واختلافها، وكذا الصعوبات التي تضعها أمام كل من يريد التعامل معها، وبخاصة نقلها. وأشرنا إلى المكونات الأساسية لهذه النظرية، وكيف تم ظهورها وتكوّنُها حتى استوى منها نظرياً ما استوى. وأعطينا نموذجاً لبعض منظريها من أجل إظهار الجهد الفكري الفردي والجماعي الذي يلتقط متلطبات عصره، ويحول رغباته في التجاوز إلى فعل علمي منظم ومؤسس يساعد على خلق إبدالات جديدة تجد استجابة لها في الوسط العلمي، وفي المجموعة التي تهتم بتطوير الدراسات الأدبية بشكل خاص. أما فعل النقل العربي لهذه النظرية فقد تعاملنا معه حسب الإمكانيات التي تحكم المنظومة الجامعية والأكاديمية، وبخاصة فعل الترجمة المتواضع الذي بذل مجهوداً تحمَّله بعض الباحثين والمهتمين العرب بدافع روحهم العلمية. والمؤمل في المستقبل هو أن تتحول هذه المجهودات الفردية إلى مجهودات مؤسساتية لها تصورات علمية واضحة لعملية نقل المعرفة المعاصرة إلى النسق الفكري والعلمي والثقافي العربي.

المصادر والمراجع

1. الكتب

أ. العربية والمترجمة

- عبد الواحد المراكشي، المعجب في تلخيص أخبار المغرب، القاهرة/ 1949م.
- علي بنمخلوف وآخرون، سفر النظريات، سلسلة حوارات فلسفية، نشر الفنك، الدار البيضاء/ 2000م.
- مارتن برنال، أثينا السوداء، الجذور الإفريقية الأسيوية للحضارة القديمة، ترجم الجزء الأول منه مجموعة من الباحثين: لطفي عبد الوهاب، فاروق لقاضي، حسين الشيخ، منيرة كروان، عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، عدد 16/ 1997م.
- محمد مفتاح، التلقي والتأويل: مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت/ 1994م.
- محمد مفتاح وأحمد بوحسن وآخرون، من قضايا التلقي والتأويل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 36، الطبعة الأولى/ 1994م.
- عز العرب بناني وآخرون، الترجمة والتأويل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 47/ 1995.

ب. الأجنبية

- Bernard Lewis.What Went Wrong? The Clash Between Islam and Modernity in the Middle East, New York/ 2002.
- Bhabha Homi K.The Location of Culture, London; New York: Routledge/ 1994.
- H. Robert Jauss, Pour une esthétique de la réception, Gallimard, Paris/ 1978.
- H. W. Leatheherdal, The Role of Analogy: Model and Metephor in Science, New-Holland Publishing Compagny, Amesterdam/ 1974.
- Hans Robert Jauss, Toward an Aesthetic of Reception, transl. by Timothy Bahti, Minneapolis /1982.
- Roxanne L. Euben, Journeys to the Other Shore: Muslim and Western Travelers in search of Knowledge, Princeton University Press/ 2006.
- Ormond Rush, The Reception of Doctrine:An Appropration of Hans Robert Jauss. Reception Aesthetics and Literary Hermeneutics, Editrice Pontifica Universià Gregoriana, Roma/ 1997.

2. المجلات

- سلسلة عالم المعرفة، عدد 168، الكويت/ 1992م.


الدكتورة
وسيمة نجاح مصمودي
المقارباتُ العِرفانيّةُ
وتحديثُ الفكرِ البلاغيِّ

حاجة الباحث الأدبي إلى الخيال

أحمد بوزفور[1]

الخيال حاجة إنسانية طبيعية يسعى الناس إلى إشباعها كل في مجاله وبطريقته. حتى إن العلماء يحتاجون إلى الخيال ليقيموا نظرياتهم. النظرية نفسُها خيال. كل بناء، كل نظام خيال. العالم الخارجي إن كان هناك عالم خارجي مجموعات من الموجودات المختلفة المتكاثرة، وكل تنظيم لها، كلُّ نسق يفسّر العلمُ به الطبيعةَ خيال. والباحث العلمي في الأدب بدوره يحتاج إلى الخيال بصفة عامة... لكن الخيال الذي يحتاج إليه بشكل خاص، والذي سيكون محور هذه الورقة، هو خيال النصوص الأدبية الإبداعية التي ينبغي أن يعود إليها الباحث باستمرار، ويقرأها. وليس فقط النصوص التي هي موضوع بحثه بطبيعة الحال، بل كذلك النصوص الكلاسيكية التي أسست وما تزال تؤسس كل هذا العتاد النظري والنقدي، الذي يشتغل به الباحثون في الأدب منذ بدؤوا يبحثون.

وحتى أسهل الدخول إلى مكامن هذه الحاجة الماسّة (والماسّة هنا بالمعنيين معا: مسّ الضرورة وماس الجوهر) .. قسّمتُها إلى أقسام صغيرة:

1. النص

ما يعرفه الباحث اليوم عن النص والنصوص والتناصات أكثر مما يعرفه من النصوص نفسها، لأن ما يقرؤه من مراجع البحث النظرية أكثر بكثير مما يقرؤه من القصائد والقِصص والروايات والمسرحيات... ومن هنا ربما تتشابه البحوث ولا تتمايز بشخصيات أصحابها، ولا تتميز بأساليبهم الخاصة.

إن قراءتنا للنصوص الأدبية وإدماننا لهذه القراءة لا يعطينا فقط صورة حسّية للنص تختلف كثيرا عن مفهومه التجريدي، بل إنه يعطينا مفهوما شخصيا خاصا به، يتوارى تحت المفهوم العام، ولكنه يتسرب في لغة بحثنا فيميزه ويعطيه فَرادةً خاصة.

الحاجة إلى النص هنا تنبع من حاجة أعمق، هي الحاجة إلى الحياة.. لذلك نسعى إلى الخروج من (لغة اللغة) إلى اللغة نفسها.. من (الميتالغة) إلى أقرب الخطابات اللغوية إلى المرجع، الذي

---

1. أستاذ باحث، كلية الآداب، الدار البيضاء.

هو هنا العالم الحسي الذي نعيشه ونعيش به. وأقرب الخطابات اللغوية إليه وأخفّها تجريدا هو النصوص الأدبية.

لابد في البحث العلمي في الأدب من الموضوعية.. والموضوعية هي الخروج من الذات... لكن ليس إلى ذوات المُنظّرين والنقاد الذين نستعين بمراجعهم.. بل إلى موضوع البحث. وموضوع البحث الأدبي كان وسيظل دائما هو النص الأدبي. حتى حين يكون موضوع البحث ليس نصا بل تنظيرا أو نقدا، فهو يحيل بالضرورة على الأدب في الأصل؛ أي على النص.

غير أن هذا الرجوع إلى النص ينبغي أولا أن يراعي البعد الزمني؛ لأن النص كائن حي يتحرك وينمو، والقراءة المتسرعة تقتله. القراءة المتأنية المتكررة تنصت للنص وتتأثر به وتتغير معه، ولا تُسَخِّرُه ليخدم النظرية أو المنهج. وحتى لا نبتعد كثيرا عن النصوص.. سأعطيكم ثلاثة أمثلة للقراءة المتسرعة:

أ. المثال الأول: في شرح أبي علي المرزوقي لكتاب (الحماسة) لأبي تمام، وهو بصدد شرح هذا البيت الشعري القديم لشاعر يخاطب زوجته:

أكلتُ دما إن لم أرُعـكِ بضَرّةٍ بعيدةِ مَهوى القُرط طيّبةِ النّشْرِ

قال: «وقوله: أكلتُ دما يجري مجرى اليمين، وإن كان لفظُه لفظَ الدعاء. وأكل الدم يَسوغُ عند الإشفاء على الهُلكة وجُهد البلاء في الإعواز. والمعنى: إن لم أُفزعكِ بأن أتزوج امرأة حسنةَ السالفة، طيبة الرائحة، فابتلاني الله تعالى بما يحلّ معه أكلُ الدم»[1].

أكل الدم في الشعر القديم يعني الرضا بالديّة بدل أخذ الثأر، وهو عيب العيوب ونقيصة النقائص عند الأعراب، فإذا حلف به الشاعر فقد هدد بيمين مُغَلّظة. فهل تسرع المرزوقي في الشرح؟ لعلها التقوى، فهو يهرب من المعنى الجاهلي البدوي إلى المعنى الإسلامي الحضري (أكل الدم حرام شرعا). ولكن التقوى التي تغير المعنى عمدا لا تنفع في البحث الأدبي.

ب. المثال الثاني: شرح كمال أبي ديب لبيت الشنفرى عن ليلة باتها مع صاحبته:

فَبِتْنَا كـأن البيت حُجِّرَ فوقنا بِرَيْحانة رِيحَـت عِشاءً وطُلّتِ

فقد تحدث عن رغبة الشاعر في تحجير البيت؛ أي جعله حجرا، لِيُخَلِّد وصاله بحبيبته. ولابد أن الباحث كان في ذهنه حينئذ بيتُ ابن مقبل الذي شهره أدونيس في ديوان الشعر العربي:

مَا أَطيَبَ العَيْشَ لَوْ أَنَّ الفَتَى حَجَرٌ تَنْبو الحـوادثُ عنهُ وَهْـوَ مَلْمومُ

ولكن الشنفرى يتحدث في البيت عن الحَجْر وليس عن الحجَر. الحجْر بمعنى الإحاطة. أما

1. المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص863.

الصورة، فهي أندى وأرق وأزكى رائحة من الحجَر؛ لأن الشنفرى يتصور البيت مُحاطا بشجرةِ رَيْحانٍ تشبه ما نسميه نحن: مسك الليل. فإذا جاء الليل (عشاء) (ريحَتْ)؛ أي: ضَوَّعَتِ الريحُ روائحَها، وأصابها الطَّلُّ أو الندى (طُلّتِ)... فأحاطت الرائحَةُ الزكيةُ بالبيت وضَمَّخَت من فيه.. والريحانة ليست إلا مُعادلا لصاحبته العَطِرَة دون عطور، والتي يقول في مثلها امرؤ القيس:

أَلَمْ تَـرَ أني كُلَّما جِئْتُ طارقا وجدتُ بها طِيباً وإنْ لم تَطَيَّبِ

ج. المثال الثالث: لباحث مغربي شرح مطلع قصيدة أبي البقاء الرندي الشهيرة:

لِكُلِّ شَيْءٍ إذا ما تَمَّ نُقْصانُ فلا يُغَرّ بِطيبِ العَيْش إِنْسانُ

فقرأ في البيت (فلا يغرُّ) بضم الراء واعتبر لا الناهية: لا نافية... ولا معنى للبيت بهذا التفسير.. وإذا كان «لا يغرُّ إنسان بطيب العيش» فَلِمَ القصيدة أصلا..؟! ولكن الشاعر يعتبر ويَتَّعظ وينصح، و(لا)، التي يستعملها هنا للنهي لا للنفي. والقراءة الصحيحة هي (فلا يُغَرَّ)؛ أي فلا يُغْرَرْ.

2. الذوق

أعني به هنا الذوق الأدبي. الذوق الحسي (ذوق الطُّعوم)، مثل السمع والبصر والشم واللمس، نُولَدُ به ويكبر ويقوى مع نمو أجسامنا. لكن الذوق الأدبي كالطفل نربيه ونعلمه ونغذيه ونُفَسِّحه ونرعاه يوميا. وهذا الذوق الطفل العزيز هو الذي نقرأ به النصوص. بدونه لا نعرف شيئا مما نقرأ. لكن هذا الذوق في الحقيقة هو جُماعُ ما قرأنا من النصوص الأدبية، وثمَرة من ثمراته. وكلما كانت هذه النصوص كلاسيكية ونموذجية وممتعة... كلما أرهفت هذا الذوق وأكسبته الخبرة والقدرة التلقائية على التمييز. والذاكرة الصِّفْرُ من النصوص لا ذوق لها مطلقا. الفلاسفة يقولون (العينُ الفارغةُ لا تَرى) .. لأننا نكتسب المعرفة بالتعاون بين الجديد الخارجي، الذي ندركه بحواسنا، وبين التصنيفات القبلية التي تختزنها ذَوَاكِرُنا. و(المغاربة إلى بغاو ياكلو شي عشبة كايسميوها)؛ أي يصنفونها.

3. الحس المشترك

مع علماء الأدب. حين تقرأ للنقاد العالميين الكبار، تجدُ في فهارس كتبهم، وفي فهرس المراجع والمصادر نصوصا إبداعية كثيرة.. وليس نقدية فقط. وهم حين يتحدثون عن الإيقاع، أو عن الصورة، أو عن السارد، أو عن الشخصية، أو عن المنظور... فهم يُشيرون إلى أشياء لمسوها في النصوص الإبداعية التي قرؤوها.. وإذا قرأناها نحن أيضا فسنفهمهم بشكل أفضل، ونستوعب جيدا ما يقولونه.

ورد في كتاب صدر مؤخرا تعليق على بيتين شعرين،: «روى صاحب الأغاني قال: حدّث

محمد بن سعيد عن الرياشي: قيل للأصمعي أو قلتُ له : ما أحسنُ ما تحفَظُ للمُحْدَثين؟ قال: قولُ العباس بن الأحنف:[1]

لـو كنتِ عاتبةً لسكَّنَ رَوْعَـتـي أمـلي رِضـاكِ، وزُرتُ غـيرَ مُراقَب
لكن مـلَـلْـتِ، فلم تكن لي حيلةٌ صدُّ الْمُلوك خِلافُ صَدِّ العاتبِ»[1]

ثم يشرح الباحث الفقرة بقوله: «نلحظُ أن موضوع الأبيات في شكوى صدود، وهي تصور حال العاشق يأمل وصال الحبيب العاتب، وكان ذلك الصَّدُّ خلاف جَفاء الملوك. وعاطفة الحب ظاهرة في قوله»[2].

وإذا كانت عاطفة الحب ظاهرة في قول العباس..، وهي نتيجة وصل إليها الباحث بعد بحث مُضْنٍ كما يبدو، فإن عاطفة الفهم أخطأت الباحث.. ولو رجع إلى كتاب (الأغاني) المحقق فعلا.. ولو رجع، وهو المنتظر من الباحثين، إلى ديوان العباس بن الأحنف المحقق.. لعرف أن الشاعر يقول: «صَدُّ الَملولِ خلافُ صَدِّ العاتبِ». وليس «صد الملوك».. ولو كان يكتسب فقط قليلا من الذوق لفهم من مجرد قراءة البيتين أن صاحبة الشاعر لم تَعْتَبْ عليه فيرجو (لو كنتِ عاتبة)، بل مَلَّتْهُ فَيَئِسَ. (لكن ملَلتِ).. لأن (صدَّ الملول غيرُ صد العاتب).

4. سلاسةُ الكتابة

هو شيء لا نتعلمه من النحو، أو من اللغة، أو من البلاغة، بل من النصوص.. من إدمان قراءة النصوص. حتى نكتسب تلقائيا تلك الأذن الموسيقية التي تعيد بناء الجملة مرات حتى تُعَبَّدَ وتَسْلُس.. لأن الجملة هي طريق القارئ.. وعلينا أن لا نُشعره وهو يمر عليها بالمطبات والحفر و«السُّكوسات».. لقد خرجنا من المرحلة الشفوية إلى المرحلة الكتابية.. لكننا ما زالنا ونحن نقرأ المكتوب بأعيننا... ننصت إليه بآذاننا. وكلما كان المكتوبُ أسهل على المُلقي الشفوي كان أسهل أيضا على القارئ بعينيه. ومن هنا علينا أن نتعلم كيفية استعمال المُدود وتوزيعها في الجمل. المد هاضم.. لأنه مُرَطِّبٌ يُسَهِّلُ مرور الكلمات في أجهزتنا القارئة الهاضمة. المد يتيح للقارئ أن يتنفس براحة وهو يقرأ.. على الأقل في نهايات الجمل (انظروا فواصل القرآن، وهو نص النصوص: أي النهايات التي يقف عليها القُرَّاء وهم يقرؤون القرآن... أغلبها مدود). أحد الأصدقاء كتب على الفايسبوك هذه الجملة (كل المقترحات الأخرى صور منها سلبية)، فاقترحتُ عليه جملة أخرى (كل المقترحات الأخرى صور سلبية منها). لماذا؟ قال لي.. هل جملتي غير سليمة لغويا؟ ...لا. ليس فيها أي خطأ قلت له، لكنني أرتاح للجملة الجديدة. فضحك وقال: هه حَسبتُك جادًا.. وانتهت المحادثة دون أن يعرف أنني لم أكن أبحث عن السلامة، بل عن السَّلاسة. السلاسة لا

1. ناصر توفيق الجباعي، الأصمعي ناقد الشعر، ص250.
2. نفسه، ص250.

تعلمنا فقط كيف نكتب أجمل، بل تعلمنا أيضا كيف نقرأ أحسن. تقول قصة قصيرة جدا لنجيب محفوظ من كتابه الأخير «أصداء السيرة الذاتية»: «جاءني شخص في المنام، ومدّ لي يده بِعُلْبَةٍ من العاج قائلا: تقبل الهدية.

ولما صحوت وجدت العلبة على الوسادة.

فتحتها ذاهلا، فوجدت لُؤْلُؤة في حجم البُنْدُقة.

بين الحين والحين أعرضها على صديق أو خبير وأسأله:

- ما رأيك في هذه اللؤلؤة الفريدة؟

فيهز الرجل رأسه ويقول ضاحكا: أي لؤلؤة؟ العلبة فارغة.

وأتعجب من إنكار الواقع الماثل لعينيّ. لم أجد حتى الساعة من يصدقني. ولكن اليأس لم يعرف سبيله إلى قلبي»[1].

أوردتُ هذه القصة ذات يوم في معرض التمثيل للعجائِبية في قصص نجيب محفوظ. قال لي أحد المستمعين: أي عَجائبية؟ القصة واقعية. لأن العلبة فارغة فعلا، بدليل أن الناس لا يرون اللُّؤلؤة، وما يراه السارد هَلْوسات.. قلتُ له: لكن الناس رأوا العلبة، والعلبة أيضا جاءت من الحلم. قال: ربما وضع له العلبة على الوسادةِ أحدُهم وهو نائم. قلت له: لا.. العلبة علبة الحلم بدليل (أل) العهدية، التي تقدم العلبة لنا حين رآها الحالم وهو يفيق. (ولما صحوتُ وجدتُ العلبة) ولم يقل: وجدتُ علبةً.

5. الإحساس بالشكل

الرجوع إلى النصوص إذا وُسّع حتى يشمل باقي الفنون الجميلة كالمسرح والموسيقى والتشكيل والنحت والرقص....سيجعلنا نتدرب على تذوّق أكْوانٍ مستقلة صغيرة (قطعة موسيقية.. لوحة.. منحوتة.. رقصة..). سنتعلم الإحساس باللازمة المترددة.. بالإيقاع.. بالتحول المضبوط.. وفي الأخير بالوحدة الجمالية، وبالشكل، واستقلال العمل الفني.

حين نقرأ لشاعر أمريكي: «هذه البِرْكةُ الصغيرةُ هي البُحيرةُ الكبيرةُ التي كنتُ أسبحُ فيها صغيرا»، يخامرنا إحساس غامض بالزمن، لكننا نحس أيضا بأن هذا السطر الشعري لوحة فنية مكتملة. شكل جمالي مستقل لا يحتاج إلى أي شيء خارجه ليقوم.

وحين نقرأ للكاتب الإيراني صادق هدايت في قصته «البومة العمياء»[2]: أن الطفل الصغير الذي يخيفه الجزار الطويل الغليظ.. كان يصعد إلى سطح العمارة ويرى الجزار من فوقُ قزما صغيرا فيبتسم

1. أصداء السيرة الذاتية، ص57.
2. ترجمة ودراسة: إبراهيم الدسوقي شتا، دار مذبولي للطباعة والنشر، مصر/ 1990م.

ويحس بانتقام لذيذ... يخامرنا إحساس غامض بالمكان، لكننا نحس أيضا بأن الصورة شعرية، ورغم أنها جزء من السرد، شكل مستقل يَشِعُّ بالفرح الأحمر الصاخب بالوجود.. بالفعل في الوجود.

وحين نقرأ لشاعر نيوزيلاندي: «تصافحُ قدمَها/ الطفلةُ الوليدة». نحس بأن السطر قرص شعر مستدير حلو يشعّ بالفرح، ويشيعه من حوله: فرح أبيض بريء بالوجود.. بمجرد الوجود.

هذا الإحساس بالشكل يمكن أن نَعرفه نظريا من الدراسات النقدية، لكننا لن نحس به في دَمِنا.. ولن نفتقده إذا لم نجده.. إلا إذا تَشَرَّبْنا الأعمال الإبداعية: نصوصا أدبية ولوحات وموسيقات... وهذا الإحساس هو الذي يُعَلِّمنا كيف نستخدم المنهج في البحث؛ لأن المنهج في العمق شكل وتشكيل.. نظام وتنظيم. والإحساس بالشكل هو الذي يُشعرنا بأن البحث ينقصه شيء ما.. إما لأن المنهج غير صالح لموضوع البحث، أو لأن الموضوع يقتضي تغيير بعض الخطوات في المنهج...إلخ. كما أن الإحساس بالشكل يُعَلِّمنا كيف نقرأ العمل الأدبي الجميل ونتذوقه كواحد من الأشكال الفنية المُكْتَملة.. ونقرأ العمل الأدبي الرديء وننقده.. ونعرف ونَتَلَمَّسُ مكامن الجمال ومَهاوي الرداءة.. ونحكم بالتالي بعد ذلك على قيمة المُقاربات النقدية وأهميتها.. ونستطيع مناقشتَها والاختلافَ معها عن وعي، وإثباتَ صحتها أو تهافتِها بذكاء.

6. الخصوبة

قراءة النصوص الأدبية الإبداعية الجيدة دواء مجرَّب لِعُقْم الكتابة. ذلك أننا نُصاب أحيانا بالعقم ونحن في خضم البحث. لدينا مخطط البحث، ومراجعَه ومصادره، ولدينا الأفكار التي نريد أن نكتبها.. ولكننا نجد صعوبة في بدء الكتابة. الدواء هو قراءة نص رائع.. سيدفعنا حتما إلى الكتابة.. سواء كنا باحثين أو نقادا أو كتّابا.. الجمال يُعْدي. وحين نجد شيئا جميلا نحاول نحن أيضا أن نخلق شيئا جميلا. الكتابة الجيدة تحَرِّك خيالنا وتدفعنا إلى الخلق. قال العباس بن الأحنف، وقد كان يعشق فتاة اسمها: فوز:[1]

إذا شـئْـتَ أَنْ تَـصْنَـ ... ـعَ شَيْئاً يُعْجِبُ النَّاسا
وَتَـدْرَي كَيْفَ مَعْشوقٌ تَحَ ... سَّى في الْهَوا كَاسَا
فَصَوِّرْ هَاهُنا فَوْزاً ... وَصَوِّرْ ثَمَّ عَبَّاسَا
وَقِسْ بَيْنَهُمَا فِتْراً ... فَإِنْ زِدْتَ فَلاَ بَاسَا
فَإِنْ لَمْ يَدْنُوا حَتَّى ... تَرَى رَأْسَيْهِما رَاسَا
فَكَذِّبْها بِمَا قَاسَتْ ... وَكَذِّبْهُ بِمَا قَاسَى

هي صور تحرك خيالنا فنجمع بينها.. لكنها ليست صورا في الحقيقة، بل هي نصوص.. إنها الكتابة.

1- الديوان، ص164.

7. المعرفة

أخيرا، فإنني لم أتحدث عن المعرفة التي تنقلها إلينا النصوص.. وهي معرفة نوعية خاصة، سأحدثكم عن جانب منها فقط.. هو معرفة القارئ بنفسه. نعم. نحن نعرف أنفسنا حين نقرأ النص الأدبي. لكننا لا نعرف القُشور: الاسم، والسن، والجنس، والجنسية، والوطن، والمستوى الدراسي، والعمل...إلخ، بل نعرف اللُّباب العميق في أنفسنا. نعرف الإنسان.

إن الكاتب حين يكتب نصا يكتب بذاته وعن ذاته بالدرجة الأولى، لكنه لا يعبر عن ذاته، بل يعبر بها. إنه يُمددها على طاولة مكتبه كما يمدد العالم موضوع بحثه على طاولة المختبر، ويدرسها بدقة: يراقب مشاعرها وإحساساتها وخواطرها وتداعياتها.. يُفْرز ويُصَنف ويختار منها ما يناسب عمله الذي يشتغل عليه. وهو في كل ذلك يعمل بحياد.. بحيادٍ بَاردٍ تماما.. وإلا تحول من فنان محترف إلى مجرد إنسان بَكَّاء.. إنسان يتألم ويشكو. الكاتب يأكل من ذاته ليعيش ككاتب.. يأكل ذاتَه. نظر الفارابي واستمع إلى أبي تمام وهو يقرأ شعره، فقال لمن حوله: «هذا الفتى لن يعيش طويلا». وفعلا مات أبو تمام شابا، كأنه كان يسقي فنه من دمه لينمو ويسمو ويرقَى. هكذا يعيش الكاتب، وهكذا يكتب. يكتب في غالب الأحيان دون وعي بالهدف، أوالغاية، أوالرسالة التي يريد أن يقدمها.. يكتب ما يَردُ عليه تلقائيا. يرُدّ بعضا ويقبل بعضا .. يمحو ويُثَبّت.. ويتقدم في ذلك الضباب الغَبش الذي يغَطي الحدود بين الوعي واللاوعي.. يَسْخُنُ جسده وهو يتقدم في الكتابة كدرويش في الحضرة.. تأتيه خلال الضباب الصور والأفكار والكلمات جديدة لا عهد له بها. ليس لأنها من خارجه، ولكن لأنها من أعماقه التي يجهلها.. من حيث هو إنسان لا من حيث هو فلان. لذلك حين يستوي النص روسيا كان أو صينيا أو يابانيا أو إفريقيا... نتجاوب معه نحن القُرّاءَ في المغرب، ونحس أنه يعبر عنا.. ونجد فيه الإنسان الذي نُكِنّه في أعماقنا.

عن هذه المعرفة النوعية التي يقدمها النص الأدبي يقول كلود سيمون أحد أقطاب موجة الرواية الجديدة في فرنسا.. حين سأله محاوره: ماذا يتعلم قراؤك من كتبك؟ «لن يتعلموا أي شيء. ليست لديّ رسالة أنقلها. كل ما أرجوه أن يستمتعوا، ولو أن من الصعب تحديد طبيعة هذه المتعة. جانب منها يتمثل في ما سماه رولان بارت بالتعرف على المشاعر التي سبق للقارئ أن مر بها وأحسها بنفسه. الجانب الآخر يتعلق باكتشاف ما لم يعرفه القارئ من قبل عن نفسه. يوهان سيباستيان باخ عرّف هذا النوع من المتعة ب: اللّامتوقع المتوقع....»

كيف يكون اللَّامتوقع متوقعا؟ ربما على طريقة ابن الرومي الذي يقول:[1]

وَقَعَ الفراقُ وما يَزالُ يَرُوعُني   فَكَأَنَّ واقِعَ شَرِّهِ مُتَوَقَّعُ[1]

1. الديوان، ج2/ ص350.

اسمحوا لي أن أختم بكلمة معبرة لتوفيق الحكيم يقول فيها: «وما هو الأسد؟ .. مجموعة من الخراف المهضومة».. طبعا المهضومة جيدا.

حسنا... ما هو الباحث في الأدب؟ ما هو الناقد؟ ما هو الكاتب؟ بل ما هو الإنسان؟... هو مجموعة النصوص التي هضمها.

المصادر والمراجع

- صادق هدايت، البومة العمياء، ترجمة ودراسة: إبراهيم الدسوقي شتا، دار مذبولي للطباعة والنشر، مصر/ 1990م.
- ابن الرومي، الديوان، شرح: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2/ 2002م.
- العباس بن الأحنف، الديوان، شرح وتحقيق عاتكة الخزرجي، مطبعة دار الكتاب المصرية، مصر/ 1954م.
- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، تحقيق: أحمد أمين، وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1/ 1991م.
- ناصر توفيق الجباعي، الأصمعي ناقد الشعر، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، ط1/ 2009م.
- نجيب محفوظ، أصداء السيرة الذاتية، دار مصر للطباعة/ 1995م.

عقدة الأُخُوَّة بَدَل عقدة أوديب:
قراءة نفسانية في قصة النبي يوسف

حسن المودن[1]

انطلقت الدراسات النفسانية، في النقد العربي الحديث، من مُرَكَّبات عُقدية يفترض التحليل النفسي، خاصة مع سيجموند فرويد، أنها الأقدر على فهم البنية النفسية للإنسان وتفسيرها. وهكذا، وعلى سبيل التمثيل، يمكن أن نستحضر من البدايات الأولى كيف درَس محمود عباس العقاد شخصية أبي نواس وشعره من خلال عقدة النرجسية في كتابه: أبو نواس الحسن بن هانيء[2]؛ وكيف جاء محمد النويهي بعده ليدرس عقدة أوديب عند الشاعر نفسه في كتابه: نفسية أبي نواس[3]؛ ولم تَخْلُ المراحل اللاحقة من دراسات تسير في الاتجاه نفسه، منها دراسة جورج طرابيشي: عقدة أوديب في الرواية العربية[4]، ودراسة خريستو نجم: النرجسية في أدب نزار قباني[5].

وعلى الرغم من أهمية هذه الدراسات التي يعود إليها الفضل في تأسيس أو تطوير نقد أدبي يستند إلى التحليل النفسي، ويُضيء جوانب أخرى مغايرة في المبدع وإبداعه، فإنها تبقى دراسات تطبق التحليل النفسي على النصوص الأدبية تطبيقا قابلا للمُساءلة، فهي تسعى إلى تطبيق عقدٍ نفسانية جاهزة على النصوص وأصحابها؛ والحال أن الواقع الذي لابد من استحضاره باستمرار هو أن مؤسسيي التحليل النفسي، وخاصة فرويد، قد استوحوا هذه العُقد من النصوص الأسطورية والأدبية والدينية، فعقدة أوديب أو عقدة نرجس مستوحاة من الأساطير الإغريقية، وغيرها من العقد مستمد من نصوص أخرى، مسرحية وروائية..؛ ومن هنا فإنه ليس على التحليل النفسي أن يضيء الأدب، بل على الأدب أن يضيء التحليل النفسي باستمرار، ذلك لأن الأدب هو الذي يتجدد باستمرار، وهو الأقدر على تجديد التحليل النفسي وتطويره، فمن أجل أن لا يبقى التحليل النفسي جهازًا مفهوميا جامدًا، ومن أجل أن لا يبقى النقد النفسي مجرد تمرين تتكرر من خلاله مفهومات نفسانية جاهزة وجامدة، لابد من أن نطرح الأسئلة الآتية: ألا يمكن للنقد النفساني

1. أستاذ باحث، مركز المهن للتربية والتكوين، مراكش.
2. محمود عباس العقاد، أبو نواس الحسن بن هانئ: دراسة في التحليل النفساني والنقد التاريخي، مطبعة الرسالة/ د.ت.
3. محمد النويهي، نفسية أبي نواس، دار الفكر، بيروت، ط2/ د.ت.
4. جورج طرابيشي، عقدة أوديب في الرواية العربية، دار الطليعة، بيروت، ط2/ 1987م.
5. خريستو نجم، النرجسية في أدب نزار قباني، دار الرائد العربي، بيروت، ط1/ 1983م.

أن يستمد مفهومات نفسانية جديدة من نصوص أخرى؟ ألا يمكن أن يستوحي عُقدًا أخرى من نصوص قد تكون قديمة أو حديثة؟ ما الأكثر فائدة بالنسبة إلى الأدب كما بالنسبة إلى التحليل النفسي: أهو العمل على تطبيق مركبات عقدية جاهزة على كل النصوص، قديمة كانت أو حديثة، أم السعي إلى استيلاد مركبات عقدية أخرى من هذه النصوص بما يزيد من عمق فهمنا أو تفسيرنا للإنسان ولغته وأدبه؟

أزعم في هذه المحاولة أنه من الممكن أن نستمد من النصوص الأدبية أو الدينية مفهومات وتصورات نفسانية مختلفة ومغايرة لتلك التي صرنا نسقطها على الكثير من النصوص؛ فبدل أن نسقط مفهوما نفسانيا ما على نص ما، سيكون من الأفضل أن نتساءل: ألا يمكن لهذا النص أن يسمح لنا بأن نستمد منه مفهوما نفسانيا جديدًا، فنسجل للنص الأدبي أصالته وفرادته، ونسهم، انطلاقا منه، في تطوير معرفتنا بالإنسان، بلغته وأدبه، وخاصة من الناحية النفسانية؟

والنص الذي نقترحه حجة على زعمنا إمكانية استيحاء مفهومات نفسانية أخرى من النصوص، سواء أدبية كانت أو دينية أو أسطورية، هو قصة من قصص القرآن: قصة يوسف؛ فلا شك أن لهذه القصة مكانة خاصة في النفوس، وحضورًا لافتا في العديد من الدراسات، ولا يمكن للباحث إلا أن يتساءل: من أين تستمد هذه القصة قوتها؟ هناك العديد من الدراسات، وخاصة الحديثة والمعاصرة، التي كشفت النقاب عن الكثير من الجوانب الجمالية الخلاقة التي قد تشكل جانبا من جوانب القوة في القصة؛ إلا أن الملاحظ هو أن هذه القصة لم تنل حظها من الدراسات النفسانية إلا في النادر القليل، وغالبا ما تعمل هذه الدراسات على تطبيق المفهومات النفسانية الجاهزة من دون أن تتساءل عن إمكانية استيلاد مفهومات جديدة من النص موضوع الدرس؛ بحيث يبدو من الصعب، مثلا، أن نقتنع بأن العقدة المركزية في هذا المحكي الديني هي «عقدة أوديب»، كما تذهب إلى ذلك بعض الدراسات المعاصرة، فالقصة لا تركز على علاقة الطفل بأبويه فقط، بل إنها تمنح الأولوية لطرفٍ آخر من أطراف العائلة، وهو ما قد يسمح بأن نفترض أن الأمر يتعلق بعقدة مغايرة، قد تكون أولى وأهم من عقدة أوديب.

لكن قبل الدخول في تفاصيل هذا الافتراض، فنستوحي من النص الديني صورةَ مركَّب عُقديٍّ جديد، ونعيِّن له اسماً رمزيًا، نرى من الضروري أن نتوسع قليلا في افتراضات أولية تمنحُ هذه المحاولة مصداقيتها ومشروعيتها.

1. من تطبيق التحليل النفسي على الأدب إلى تطبيق الأدب على التحليل النفسي

هذا الافتراض الأول هو منطلق هذه المحاولة وأساسها، وهو يستمد مرجعيته ومصداقيته من بعض التصورات النقدية النفسانية المعاصرة، خاصة منها تلك التي تعود إلى الناقد المحلل النفسي المعاصر بيير بيار Pierre Bayard الذي ألَّف العديد من الدراسات التي تُسائِل الروابط بين الأدب

والتحليل النفسي، ويعمل في مجمل أعماله، التي تقارب العشرين، على توظيف السخرية والْمُفارَقَة لصالح تحليل أدبي متجدّد، ففي كلّ عمل نقديٍّ من أعماله، يأتي بشيء مثير وغير منتظر، يفاجئ القارئ باكتشافاته ومراجعاته، بتحقيقاته وتعديلاته وتنقيحاته، بِمُساءَلاته ومناقشاته للأحكام والْمُسلَّمات.

وفي إطار هذا الأسلوب الجديد في التحليل والتفكير، يندرج كتابه الذي أصدره سنة 2004 تحت عنوان: هل يمكن تطبيق الأدب على التحليل النفسي؟[1]، ويقترح فيه، وبغير قليل من السخرية، نظرية جديدة: تطبيق الأدب على التحليل النفسي. فإذا كان المألوف هو تطبيق التحليل النفسي على الأدب، فإن بيير بيار يدعونا إلى قلب الأدوار، وذلك بأن نجرّب تطبيق الأدب على التحليل النفسي. وهناك العديد من الأسباب التي تدعوه إلى مُراجعة العلاقة بين الاثنين، ومن أهمها أن النقد الأدبي الذي يطبّق التحليل النفسي على الأدب قد أصابه الإْفلاس، ويعود السبب في ذلك إلى أن تطبيق التحليل النفسي على الأدب يؤكد النظرية التي تمّ الانطلاق منها، ولا يضيء العمل الأدبي؛ وبالعكس، إذا تم الاعتماد على منهج يقلب الأشياء، يكون بإمكان الأدب أن يقول أشياء عديدة للتحليل النفسي.

وفي الاتجاه نفسه، فسَّر بيير بيار كيف أن المعرفة الإنسانية حول الجهاز النفسي لم تكن تعرف، كما يعتقد البعض، مسارًا بطيئا كانت انطلاقته القوية في القرن التاسع عشر، وخاصة في أواخره مع سيجموند فرويد. وقد حان الوقت في نظره لإعادة قراءة ما «قبل» التحليل النفسي، وفي هذا الإطار أصدر كتابًا مهمًّا سنة 1994 عنوانه: موباسان، بالضبط قبل فرويد[2]، يقرأ فيه الناقد المحلل النفسي فرويد بمساعدة كاتبٍ سابق: موباسان؛ وحان الوقت، في نظره دائمًا، لأن نفحص من جديد أعمال بعض المعاصرين لمؤسِّس التحليل النفسي سيجموند فرويد، وهم يتميزون بأنهم لافرويديون من مثل: فرناندو بيسوا ومارسيل بروست..؛ وحان الوقت لأن ننتقل إلى كتَّابِ ما «بعد» فرويد من مثل: أندري بروتون وبول فاليري وسارتر وأجاتا كريستي ... الخ.

واللافت هنا أن الناقد النفسي، بهذا الأسلوب الجديد، يقوم باكتشاف الإمكانات النظرية التي يمكن أن توفرها الأعمال الأدبية، ويعلّمنا كيف نعيد بلذَّة جديدة اكتشاف هوميروس وسوفوكل وشكسبير وموباسان وهنري جيمس وأجاثا كريستي ... وغايته من كلّ ذلك أن يوضح أن الأدب، بمنطقه الخاص، لا يكفُّ عن الخلق والإبداع، ويقدِّم «نظرياتٍ أخرى» قابلة للاكتشاف، ويمكنها أن تكون أكثر تقدّمًا مما يقدمه التحليل النفسي.

ومن وراء كل ذلك، يرمي بيير بيار إلى أن يلفت الأنظار إلى أن التحليل النفسي قد هيمن على أشكال المعرفة التي تهتم بالجهاز النفسي، وقام بابتلاع الأدب بشكل من الأشكال، وجلس على

1. Pierre Bayard, Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse, éd. Minuit,Paris/ 2004.
2. Pierre Bayard : Maupassant, juste avant Freud, ed. Minuit, Paris/ 1994.

عرش كل المعارف الممكنة حول الجهاز النفسي. وإذا أردنا الاستمرار في إنتاج الفكر حول الذات الإنسانية أو حول العلاقات بين الكائنات الإنسانية، فإن سؤالا أساسا يفرض نفسه: كيف الخروج من نظام التفكير الذي وضعه التحليل النفسي؟

يقترح بيير بيار أن نعتمد على منهج يقلب الأشياء، فنعمل على تطبيق الأدب على التحليل النفسي لا تطبيق التحليل النفسي على الأدب؛ فلم يعد من المُلائم تعنيف النصوص وإسقاط تأويلات عليها، بل لابد أن نعمل من أجل أن تمتدَّ معانيها فينا، وأن نعمل من أجل أن تنطلق منها عناصر معرفة جديدة؛ فالأدب، بمنطقه الخاص، لا يكفّ عن الخلق والإبداع، ويقدم «نظريات أخرى» قابلة للاكتشاف، ويمكنها أن تكون أكثر تقدمًا مما يقدمه التحليل النفسي. وتبعًا لبيير بيار، فالأدب، قديمه وحديثه، ينتج، بطرقه الخاصة، مفهومات، وإذا عدنا إلى الأعمال الأدبية القديمة أو الحديثة والمعاصرة، لا يمكن إلا أن نستمد منها مفهومات جديدة تساعدنا على قراءة الجهاز النفسي للإنسان. لكنه يوضح أن قوة النماذج الأدبية تعود إلى ضوئها الهارب، واستبدالها المفهومات بالكلمات، وعدم دقتها النظرية، وهي في الواقع لا تحتوي إلا على ممكنات أو مقاطع نظرية تستلزم مشاركة قرَّاء قادرين على إبراز هذه العملية الأولية التي تسبق عملية التنظير، والتي انطلاقا منها يفكر الأدب ويدفع الآخرين إلى التفكير. وبمعنى آخر، من أجل أن نجعل من النماذج الأدبية نسقاً منافساً للنموذج الفرويدي، لابد من تحويل الكلمات إلى مفهومات، وهو ما يعني استيلاد التحليل النفسي من الأعمال الأدبية نفسها.

وإجمالا، فإن أهمية أعمال بيير بيار، وخاصة كتابه: هل يمكن تطبيق التحليل النفسي على الأدب؟، تعود إلى أنه أحدث تحولا في هوية الناقد المحلل النفسي للأدب، فهو لم يعد بذلك الذي ينطلق من معرفةٍ نفسانيةٍ جاهزة يطبِّقها على مختلف النصوص، بل إنه هو هذا الذي يعمل، بعد أن يُلمَّ بمختلفِ النظرياتِ النفسانية الموجودة، على التحرر من كلِّ معرفة جاهزة، وهو هذا الذي يوسع من قراءاته بطريقة تسمح بتطوير معارفه النفسانية وتجديدها باستمرار؛ وهذا كله هو ما يسمح بالحديث عن المحلل القارئ، بالمعنى الذي يقصده جان فرانسوا شيانطاريطو[1]، هذا الذي وضَّح أن الأمر لا يتعلق هنا بالمحلل النفساني الذي يملك المعرفةَ والحقيقةَ كلها، فلا وجود لمحلِّل بهذا المعنى، بل هناك فحسبُ صيرورةُ محِّلل لابد من بنائها باستمرار، وهذا البناء باستمرار لاً يتحقق إلا بالقراءة المتواصلة التي لا تعرف الجُمود والانقطاع؛ بمعنى أن الأمر يفرض الحديث عن المحلِّل القارئ الذي لا يمكن اختزاله في محلل الجلسات العلاجية؛ فالمحلِّل القارئ هو الذي يقرأ باستمرار، هو الذي يجعل من القراءة المنطلق لا المنتهى، فتتجدد قراءاته الأدبية انطلاقًا من جديد

1. Jean-François Chiantaretto, De l'acte autobiographique, le psychanalyste et l'écriture Autobiographique, Seyssel, Champ Vallon/ 1995.

الأدب وقديمه، ولا يستند إلى معرفة نقدية نفسانيةٍ جاهزة، بل إنه يجدد معرفته الأدبية ومعرفته النفسانية انطلاقا من قراءاته المتواصلة، بالشكل الذي يخلق باستمرار حواراً داخليا بين الأدب والتحليل النفسي، بين النص والمنهج والنظرية، من أجل فهم متجددٍ للإنسان ولغته وأدبه. وبعبارةٍ واحدةٍ، يكفي أن نستحضر أن مؤسس التحليل النفسي سيجموند فرويد هو نفسه من أقرَّ بأن أعمال المبدعين، من شعراء وروائيين، تعرف أكثر مما يعرفه المحلل النفسي: «إن الشعراءَ والروائيين هم أعزُّ حلفائنا، وينبغي لنا أن نُقدِّر شهادتَهم أحسنَ تقدير، لأنهم يعرفون أشياء ... لم تتمكن بعدُ حكمتُنا المدرسية من الحلم بها. فهم في معرفة النفس مُعَلِّمونا، نحن معشر العامة، لأنهم ينهلون من موارد لم نفلح بعدُ في تسهيل ورودها على العلم»[1].

2. من تطبيق التحليل النفسي على النص الديني إلى تطبيق النص الديني على التحليل النفسي

يتأسس هذا الافتراض على المنطق نفسه الذي أقمنا عليه الافتراض السابق، وذلك في اتجاهين أساسين:

• أولهما، أنه إذا كان المألوف في مراحل سابقة وخاصة المرحلة التي تلت تأسيس التحليل النفسي بداية القرن الماضي هو إقامة تعارض بين الدين والتحليل النفسي تغذيه بعض كتابات فرويد الذي يوصف ب «اليهودي غير المخلص Le juif infidèle»، فإن إعادة النظر في هذا التعارض أصبحت أمرًا ضروريا، خاصة بعد أن عاد الديني بطريقة قوية في عصرنا الراهن. وقد سبق للمحلل النفسي الفرنسي، جاك لاكان، الذي يعود إليه فضل كبير في تجديد التحليل النفسي خلال النصف الثاني من القرن الماضي، أن سجل بأنه لا يمكن للمحلل النفسي أن يخفي أويتجاهل أصوله التربوية الدينية، ولا يمكن لأي باحث نزيه أن ينكر أن الدين الحقيقي هو هذا الذي يتجاوز العلم، لأن له القدرة على أن يبتكر ويعيد ابتكار المعنى حول الواقع، وله القدرة على أن يملأ تلك البياضات والفراغات التي لم يستطع العلم الحديث بعد ملأها وسدَّها، وله القدرة على إمتاع النفوس بنصوص تتميز بأدبيتها وجماليتها الخلاقتين. وفوق كل ذلك، يمكن أن نسجل مع مرسيا إلياد، الذي درس تاريخ الأديان، أنه إذا كنا نرمي إلى دراسة الإنسان، لا باعتباره كائنا تاريخيا فحسب، بل باعتباره رمزًا حيًّا، فإن الأديان، من خلال تاريخها ونصوصها، يمكن أن تصبح تحليلا نفسيا واصفا une méta- psychanalyse[2]: هناك قصص ونصوص في الكتب الدينية تحكي مشهد الحياة الذي جرى ويجري بلا توقف؛ وقد تتغير العصور والمظاهر، لكن الأدوار تبقى هي نفسها التي تُؤدى في الماضي والحاضر والمستقبل، وهي الأدوار التي تمنح الكلام لهذا «الآخر» في دواخلنا، تدعوه إلى أن يتفضل، وأن يولد من جديد، هو الذي عاش ذلك المشهد مسبقا.

1. S. Freud -Délire et rêves dans la Gradiva de Jensen, p127.
2. Mercia Eliade, Le sacré et le profane, P149.

• ثانيهما، أنه إذا كان المألوف هو تطبيق التحليل النفسي على النصوص الدينية، فقد حان الوقت لقلب الأدوار، وتطبيق النصوص الدينية على التحليل النفسي، باعتبار أن تلك النصوص يمكنها أن تقول أشياء كثيرة للتحليل النفسي، وأن يستمد منها المحلل النفسي مفهومات وتصورات نفسانية جديدة. ولا أدلَّ على أهمية هذا القلب من أمر يعرفه أهل الاختصاص، فقد استمد جاك لاكان بعض مفهوماته من الدين، ومنها بالأساس مفهوم: اسم الأب Le Nom – du – père، وهو يوضح ذلك في قوله: «... أن نخصَّ الأبَ بالإنجاب أمرٌ لم يكن إلا تحت تأثير دالٍّ خالصٍ، فهو إشارةٌ لا إلى الأب الواقعي، بل إشارة إلى ما علَّمنا الدينُ أن ندعوه: اسم الأب»[1].

• ومن هنا السؤال الذي ظل يشغلنا: بدل أن نطبق التحليل النفسي على القرآن، وأن نسقط عليه تأويلات قد لا تلائمه، أليس من الممكن أن نطبق القرآن على التحليل النفسي، فنستمد منه بعض المفهومات أو التصورات النفسانية التي تسهم في تطوير التحليل النفسي المعاصر؟ ألا يمكن للمحكيات القرآنية أن تساعد المحلل القارئ على استيلاد مفهومات نفسانية جديدة؟ ألا تقترح علينا قصة يوسف عقدة أخرى غير هذه العقدة المركزية، عقدة أوديب، التي تحولت في الدراسات النقدية إلى مفتاح سحريّ يفسر مغالق النصوص كلها؟

3. قصة يوسف عكس أسطورة أوديب

موضوع هذه المحاولة هو قصة النبي يوسف، النبي الوحيد الذي خصَّه القرآن بسورة كاملة تشكل في مجموعها نصا قصصيا احتفت العديد من الدراسات النقدية بأسلوبه السردي وبنيته الشعرية وخصائصه الجمالية الخلاقة، انطلاقا من منظورات مختلفة، بلاغية وسردية وسيميائية وتناصية وشعرية وتداولية...إلا أن هذه الدراسات لم تنتبه، كما لاحظ ذلك الباحث التونسي المعاصر يوسف الصديق، إلى أن محكيَّ يوسف هو عكسُ محكي أوديب وضدُّه، وهو الوجه الآخر لأسطورة أوديب.

ينطلق التحليل النفسي، في نموذجه الفرويدي، من أسطورة أوديب التي مسرحها التراجيدي الإغريقي سوفوكل(495 405 ق.م)، ومنها يستمد مفهومه المركزي، «عقدة أوديب»، هذا المفهوم الذي بواسطته قرأ الإنسان قراءة نفسانية، وشيَّد تصورًا نفسانيًا عن الذات الإنسانية انطلاقا من علاقاتها الأساس التي تتألف من الأطراف الآتية: طفل/ أم/ أب.

وهكذا، فإذا أخذنا بعين الاعتبار هذه المكانة الكبيرة والخاصة التي تحتلها أسطورة أوديب في التحليل النفسي، وخاصة في نموذجه الفرويدي، فإن السؤال الذي يفرض نفسه هو: ماذا لو كان

1. .J. Lacan, «D’une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose», p556.

هناك نص آخر يقول عكس ما يقوله محكي أوديب؟ ماذا لو كان محكي يوسف يقول عكس محكي أوديب؟ ألا يستدعي ذلك أن يعيد التحليل النفسي النظر في مفهوماته وتصوراته وقراءاته؟

الملاحظ أن محكي يوسف ومحكي أوديب يشتركان في خاصية هامة تتجلى في أنهما يؤلفان في سلسلة من الأحداث حقيقةً بقيت خَبِيئَةً لغز (نُبُوءَةِ المُنَجِّمين في أسطورة أوديب، ورؤيا يوسف في السورة القرآنية)، لكن تبقى هذه هي الخاصية المشتركة الوحيدة بينهما؛ لأن كل محكي منهما سيواصل طريقه بطريقة مستقلة ومختلفة تماما.

في قصة أوديب، تزوج لايوس جوكاست، ولم يكن له منها أبناء، وستكشف نبوءة من معبد «دلفي» أن الطفل الذي ينتظره منها سيكون هو سبب موته، ولهذا لابد من قتله وإبعاده؛ لكن الطفل استطاع أن ينجو، وأن ينشأ في مكان آخر، وأن يحقق بدون علم منه قتل أبيه والزواج من أمه، وعندما انكشفت الحقيقة كان الإحساس بالعار والألم، فَفَقَأَ أوديب عينيه، لِيَتِيهَ لسنواتٍ قبل أن يلقى حتفه.

وإذا استحضرنا قصة يوسف، فإننا سنلاحظ أنها لا تتأسس على هذا الثالوث: طفل/ أم/ أب، وأنها تقدم صورة معكوسة عن كل عنصر من هذه العناصر الثلاثة، وأنها تؤسس علاقات مغايرة بين هذه العناصر، ما يسمح بالحديث عن ثالوث جديد مختلف عن الثالوث الأوديبي:

• يحتل وجه جوكاست، الأم الزوجة، بحضورها الأنثوي، الفضاءَ السردي للأسطورة الإغريقية، لكن الأمَّ في المحكي القرآني تبقى خبيئة بطريقة بارعة، محجوبة بتقنية الحكاية نفسها. فالملاحظ أن السورة القرآنية لم تتحدث إطلاقا عن أم يوسف بطريقة مستقلة، بل هي لسبب أساس سنعرفه في ما بعد تتحدث في أكثر من مكانٍ عن الثنائي الزوج: الأب والأم، مجازًا في بداية السورة (الشمس والقمر في رؤيا يوسف)، وحقيقةً في نهايتها ﴿وَرَفَعَ أَبَوَيْهِ عَلَى الْعَرْشِ﴾، (الآية 99). وبهذا الشكل، قد نخلص إلى أن علاقة الطفل بالأم تبدو غير جوهرية في قصة يوسف، على عكس ما يلاحظ في أسطورة أوديب، إلا أن بعض الدراسات النفسانية المعاصرة تأبى إلا أن ترى في امرأة العزيز، بحضورها الشهواني، وجه جوكاست، وأن تؤول العلاقة بين يوسف وامرأة العزيز على أنها أشبه بعلاقة أوديب بأمه، خاصة وأن الذي اشتراه من مصر قد طلب من امرأته تكريم الطفل ﴿عَسَىٰ أَن يَنفَعَنَا، أَوْ نَتَّخِذَهُ وَلَدًا﴾. (الآية 21)، وهو ما قد يسمح بافتراض أن يوسف هو ابنٌ بالتبني وأن امرأة العزيز هي أمّه الثانية. لكن هذه الدراسات لا تنتبه إلى فوارق جوهرية: أولها، أنه في قصة يوسف، نجد ﴿امْرَأَةُ الْعَزِيزِ تُرَاوِدُ فَتَاهَا عَنْ نَفْسِهِ قَدْ شَغَفَهَا حُبًّا﴾. (الآية 30)، في حين أن أوديب هو من رأى المنجمون أنه سيقتل أباه وسيتزوج أمه، والفرق واضح هنا، ففي الأولى يكون مصدر الرغبة المحرمة هو امرأة العزيز، في حين أن الطفل أوديب هو مصدر الرغبة المحرمة في أسطورة أوديب؛ وثاني هذه الفروق وأهمها هو أن أوديب متهم بزنا المحارم l'inceste، وأن

سوفوكل، مسرح الأسطورة، قد أخذ التهمة مأخذ الجدّ، في حين أن يوسف متهم بإغراء امرأة العزيز، لكن القرآن ما انفك يوضح أن يوسف ليس مسؤولا عن ما اتُّهم به، وحتى إن همَّ بها بعد أن همَّت به، فقد رأى برهان ربه، وفضَّل السجن على ارتكاب المحرم؛ وفوق كل ذلك، فإذا كانت الجماعة هي التي تتهم أوديب في الأسطورة، فإن العكس تماما هو ما يجري في قصة يوسف، فقد شهد شاهد من أهل المرأة التي حاولت إغراءه ببراءته، وكان سجنه ظلما وعدوانا. وبعبارة أخرى، ففي الأساطير نجد قناعة بأن البطل قد اقترف جرماً، ولابد من التضحية به، في حين أن القصص الديني يفضح هذا الاتهام، ويكشف قسوته وظلمه؛ وفي الأساطير، يُعتبَر إبعاد البطل أو قتله فعلا مبرَّراً، فالأمر يتعلق بإنسان يحمل الشر ويسبب الألم، في حين أن يوسف يظل بريئا على طول القصة الدينية، فهو ضحية المرأة ﴿الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا﴾. (الآية 23)، التي اتهمته ظلما وسجنته، ولكن مواهبه وكفاياته العالية في تأويل الأحلام أنقدته من السجن، وأظهرت براءته، وبوأته الصدارة، وهو ما يعني أن القصص الديني يمنح الحق ليوسف، الضحية، ضحية امرأة العزيز المفترض أنها أمٌّ ثانية: ﴿الْآنَ حَصْحَصَ الْحَقُّ أَنَا رَاوَدْتُهُ عَنْ نَفْسِهِ وَإِنَّهُ لَمِنَ الصَّادِقِينَ﴾. (الآية 51).

• في الأسطورة والقصة الدينية معاً، تحتل علاقة الطفل بالأب مكانة مركزية، لكن بمعنيين مختلفين جذريا: في أسطورة أوديب، الطفل غير مرغوب فيه من طرف أبيه الذي كرهه حتى قبل أن يولد، في حين أن يوسف هو الطفل المحبوب الذي تربطه علاقة حب خاصة بأبيه: ﴿إِذْ قَالُوا لَيُوسُفُ وَأَخُوهُ أَحَبُّ إِلَىٰ أَبِينَا مِنَّا﴾. (الآية 8). وكانت هذه العلاقة هي المستهدفة أصلا عندما جرى الفصل بين يوسف وأبيه، هذا الذي فقدَ بصره حزنًا وبكاءً على فقدان طفله المحبوب. وفي نهاية الحكاية، فإن يوسف لن يقتل أباه، ولن يفقأ هو عينيه، بل إن العكس تماما هو ما حدث، فظهوره من جديد قد أعاد الحياة إلى نفس أبوية أتعبها البكاء والحزن على الفراق، وقميص الابن هو من أخرج الأب من ظلمات الانفصال والفقدان: ﴿اذْهَبُوا بِقَمِيصِي هَٰذَا فَأَلْقُوهُ عَلَىٰ وَجْهِ أَبِي يَأْتِ بَصِيرًا﴾. (الآية 93)، ومكانته في الفضاء الملكي بمصرَ لن تدفعه إلى ارتكاب المعاصي كما فعلَ أوديب، بل إنها المكانة التي ستسمح له بأن يتصدر هذا الفضاء، وأن يجتمع بأبويه وعائلته في نهاية الأحداث.

4. من عقدة أوديب إلى عقدة الأخوة

انطلاقًا مما تقدم أعلاه، نفترض أن العلاقة بالأبوين ليست هي العلاقة المركزية في قصة يوسف، وأن هناك علاقة بعنصر آخر هي التي تشكل العقدة الجوهرية التي لم تلتفت إليها الدراسات النفسانية، مع أنها يمكن أن تكون أخطر وأكثر أهمية من عقدة أوديب.

على عكس أسطورة أوديب، يبدو أن علاقة الطفل بأبويه ليست هي العلاقة التي تبوؤها القصة الدينية الصدارة، وأن ثالوث: الطفل/ الأم/ الأب ليس هو الثالوث المستهدف في قصة يوسف. وإذا كان صحيحا أن العلاقة بالأبوين حاضرة في هذا المحكي، فإن الأبوين معا (الأم/ الأب)

يشكلان عنصرًا واحدًا لا عنصرين كما في أسطورة أوديب، وأن هناك عنصرًا ثالثًا آخر لابد من أخذه بعين الاعتبار، وعلاقة الطفل بهذا العنصر الثالث هي العلاقة التي يبوؤها المحكي الصدارة. فمن يمثل هذا العنصر الثالث في محكي يوسف؟ وما هي هذه العقدة الأخرى التي يمكن أن تكون أهمَّ وأخطر وأولى؟

لابد من أن نلاحظ فرقًا جوهريا بين قصة يوسف وأسطورة أوديب: إذا كان الأب في الأسطورة من دون أبناء، وتحذره نبوءة المعبد من طفل قادم لم يولد بعد، فإن الأب في القصة الدينية أبٌ بأحد عشر وريثًا، وطفله المحبوب حيٌّ يُرزق، وهو من تلقى الرؤيا التي لم يوصه بإخفائها إلا أبوه نفسه، وبإخفائها عن من؟ بإخفائها عن الأحد عشر ابنًا الذين ليسوا إلا إخوة يوسف. وبهذا، توضح القصة الدينية أن العلاقة التي ينبغي لها أن تتصدر انشغالنا واهتمامنا هي علاقة يوسف بإخوته، وهو ما نبهت إليه السورة القرآنية: ﴿قَدْ كَانَ فِي يُوسُفَ وَإِخْوَتِهِ آيَاتٌ لِّلسَّائِلِينَ﴾. (الآية 7).

وبمعنى آخر، فإن عناصر الثالوث في قصة يوسف أعمُّ وأشملُ، إذ لا يحصرها في علاقة الطفل بأمه وأبيه، بل يوسعها لتشمل عناصر أخرى، العلاقة بها أخطر وأهم في الوقت نفسه، فالثالوث الأكبر، وربما الأصلي، لابد أن يتألف من هذه العناصر: الطفل/ الأبوان/ الإخوة. والرؤيا التي تلقاها الطفل لا الأب، وتصدرت السورة القرآنية، هي رؤيا تتحدث مجازًا عن هذا الثالوث: ﴿إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا الشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ﴾. (الآية 4)، وهي رؤيا باستعارات ستنكشف حقيقتها في نهاية الأحداث: ﴿وَرَفَعَ أَبَوَيْهِ عَلَى الْعَرْشِ وَخَرُّواْ لَهُ سُجَّدًا وَقَالَ يَا أَبَتِ هَذَا تَأْوِيلُ رُؤْيَايَ مِن قَبْلُ قَدْ جَعَلَهَا رَبِّي حَقًّا وَقَدْ أَحْسَنَ بِي إِذْ أَخْرَجَنِي مِنَ السِّجْنِ وَجَاءَ بِكُم مِّنَ الْبَدْوِ مِن بَعْدِ أَن نَّزَغَ الشَّيْطَانُ بَيْنِي وَبَيْنَ إِخْوَتِي إِنَّ رَبِّي لَطِيفٌ لِّمَا يَشَاءُ إِنَّهُ هُوَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ﴾. (الآية 100).

وواضح في هذا الثالوث الجديد أن النزاع أو الصراع واقع بين يوسف وإخوته، لا بينه وبين أبويه، فلابد أن نلاحظ أن محكي يوسف يبدأ بحدث عنيف، ولم يكن مصدر هذا العنف إلا الإخوة: هؤلاء الذين انتبهوا في البداية إلى أن أباهم يميل إلى يوسف أكثر مما يميل إليهم: ﴿إِذْ قَالُواْ لَيُوسُفُ وَأَخُوهُ أَحَبُّ إِلَى أَبِينَا مِنَّا وَنَحْنُ عُصْبَةٌ إِنَّ أَبَانَا لَفِي ضَلاَلٍ مُّبِينٍ﴾. (الآية 8)، ثم اتفقوا لاحقًا على التخلص من هذا الأخ، هذا الطفل المحبوب المنافس، وذلك بإبعاده أو قتله من أجل أن يستردوا مكانتهم عند أبيهم: ﴿اقْتُلُواْ يُوسُفَ أَوِ اطْرَحُوهُ أَرْضًا يَخْلُ لَكُمْ وَجْهُ أَبِيكُمْ وَتَكُونُواْ مِن بَعْدِهِ قَوْمًا صَالِحِينَ﴾. (الآية 9).

وهكذا، فمن خلال تحليل هذه القصة الدينية، يمكن أن نخلص إلى أن العنف مصدره ليس شيئا آخر غير الإخوة: هؤلاء الذين يرغبون في الشيء نفسه، ويتصارعون من أجله، وقد يمارسون القتل أو الإبعاد ضد بعضهم البعض. وهنا لابد أن نتساءل: ما هو هذا الشيء الذي يتصارع حوله

أبناء يعقوب؟ ما هو هذا الشيء الذي يشكل موضوع حبهم جميعا ويتصارع كل واحد منهم من أجل الفوز به، ولو اقتضى الأمر التخلص من بعضهم البعض؟ لابد أن ننتبه إلى موضوع الحب في قصة يوسف ليس هو الأم، بل إنه الأب، رب العائلة: فقد لاحظ الإخوة في البداية أن يوسف وأخاه أحب إلى أبيهم منهم، ثم قرروا بعد ذلك أن يقتلوه أو يقوموا بإبعاده من أجل أن يخلو لهم وجه أبيهم، وأن ينفردوا بحبه بعيدًا عن هذا المنافس القوي، الطفل المحبوب، الذي أبوا إلا أن يدفنوه، ولو رمزيا، في غياهب جبّ بعيد.

وبعبارة أخرى، فإن الأُخوَّة، على الأقل في هذه القصة الدينية، تعني الرغبة في الشيء نفسه: تلك المكانة الخاصة عند الأب، فالإخوة الآخرون يريدون الشيء نفسه الذي يتمتع به يوسف: حبّ الأب، يريدون أن يقلدوه ويحاكوه وأن يصيروا مثله؛ وبهذا المعنى، فإن هذه الرغبة في الشيء نفسه هي محاكاة للآخر، من أجل أن يكون الإخوة مثل أخيهم تماما، فيحصلوا على هذا الانتماء إلى الأب، ويفوزوا هم من دونه هو بهذا الانتساب والانتماء إلى أصل أبوي، خاصة وأن يوسف هو من امرأة أخرى، يشاركانه الأب لا الأم، ويرونه منافسًا مستحوذًا على أبيهم بالضبط. وبهذا الشكل، تكون الرغبة التي تميز عقدة الأخوَّة هي ما يسميه رونيه جيرارب «الرغبة المحاكاتية Le désir mimétique»[1]، فهم يحاكون يوسف ويقلدونه ويريدون أن يحلُّوا محله، وبهذا المعنى، فهذه الرغبة المحاكاتية هي مصدر العنف ومصدر الصراع في هذه القصة الدينية. فالأخ هو المنافس الذي لابد من الاعتراف بأنه شبيه بالذات، لأنه هو القرين الذي يمكن من خلاله أن أتعرَّف إلى ذاتي، أي أنه هو ما يسميه رونيه جيرار ب «القرين النرجسي Le double narcissique»، فهو مرآتي، وهو آخر غيري أنا في تعاطف معه، هو المثال أو النموذج المضطهَد الذي أحسُّ تجاهه بالغيرة، وهذه الغيرة قد تخفي عنفاً يكشفُ عن هذه الإرادة في أن يكون الأخ مثل أخيه بالضبط، أي أن تمتلك الأنا ما يمتلكه الآخر.

وبهذا المعنى، فعقدة الأخوَّة هي مجموع منظَّم من التمثلات اللاواعية التي تتشكل انطلاقًا من علاقات تتأسس بين الأفراد والذوات، وفي داخل هذه العلاقات يحتلُّ الفردُ الواحدُ مكانَ الذات الراغبة؛ أي أن عقدة الأخوَّة هي تنظيم جوهري للرغبات العاطفية والنرجسية في علاقة بهذا الآخر التي تعترف الذات بأنه أخ أو أخت، وهو تنظيم ينتمي إلى بنية العلاقات التي تجري بين الذوات، ويحكمها التمثل اللاواعي للمواقع التي تحتلها الذات والأخ والأخت بالنظر إلى موضوع الرغبة الذي يتحدد في الأب، كما لاحظنا في القصص الديني.

والسؤال الأساس الذي تطرحه قصة يوسف هو: أمن الممكن أن تتحول هذه الرغبة المحاكاتية التي تميز عقدة الأخوة إلى مصدر الحب والخير والحياة بدل أن تكون مصدر الشر والعنف والموت؟

1. René Girard, Je vois Satan tomber comme l’éclair, éd. Grasset/ 1999.

لابد أن نلتفت إلى أن مَشهدَ الأخوَّة يتقدم في محكي يوسف من خلال صورتين متناقضتين: في الصورة الأولى، تتقدم الأخوة بغرابة مقلقة؛ إذا استعملنا مصطلح س. فرويد، فالأخوة صراع يكاد يتحول قتلا وموتا، والتعايش أو التعاون أو التضامن بين الأنا والآخر غير ممكن، والآخر يُعاش كقرين قاس وظالم ومضطهد. لكن سورة يوسف أبت إلا أن تنتهي بصورة مناقضة، فالأخوة في النهايةً تحولَت إلى أخوة عجَيبة تشكّل كلا واحدًا وقويا قادرًا على مواجهة المحن والصعاب، وهي بهذا المعنى مرآة يصعب فيها التمييز بين الأنا والآخر، لما بينهما من التماسك والتضامن والمحبة، ولنا في علاقة يوسف بأخيه الصغير الحجة والبرهان على هذا المعنى الآخر للأخوة.

ليس اعتباطًا أن تنتهي سورة يوسف في القرآن بقوله تعالى:﴿لَقَدْ كَانَ فِي قَصَصِهِمْ عِبْرَةٌ لِّأُولِي الأَلْبَابِ﴾. (الآية 111)، فالدرس الذي يمكن استخلاصه من محكي يوسف أهمُّ وأَخطرُ وأولى من الدرس الذي يمكن استخراجه من أسطورة أوديب؛ ذلك لأننا في مسألة الأخوة أمام عقدة أخطر وأهم في تكوين الذات الإنسانية وبنائها النفسي والاجتماعي؛ ذلك لأن عقدة الأخوة تسمح لنا بأن نتجاوز التصور الفرويدي الذي يركز على النمو النفسي الجنسي القائم على دينامية نفسية داخلية إلى تصور نفسي يحاول أن يؤسس تحليلا نفسيا قادرًا على وصف هذا الفضاء العلائقي التفاعلي بين الذوات في فضائها العائلي الاجتماعي المشترك:

– أولا، لأن وظيفة الأخوة أخطر من وظيفة الأم أو وظيفة الأب، فإذا كانت وظيفة الأمومة هي الرعاية وخاصة في مراحل النمو الأولى، وإذا كانت وظيفة الأبوة هي فصلك عن الأم والدفع بك إلى العالم، فإن وظيفة الأخوة هي أن تتعلم التواصل مع الآخرين، وبناء روابط عائلية واجتماعية، ومعالجة العناصر السلبية المدمرة (المنافسة، الغيرة، الكراهية، العنف...)؛ أي أن تتعلم تدبير العلاقة بين الذات والغير، داخل نسقٍ من الروابط الاجتماعية والثقافية والرمزية، لما فيه خير الجماعة وصلاحها.

– ثانيا، يبدو واضحاً أنه في الأخوة تستقر تجارب التواصل مع الآخر، ويجري اختبار القبول بالآخر، وامتحان الأنا في قدرتها على قبول التقاسم والتبادل والتضامن والتعاون بعيدًا عن الغيرة والحسد والكراهية؛ والأخطر من ذلك أنه بروابط الأخوة تتأسس الروابط الاجتماعية وتنتظم، فالجماعة الإنسانية ليست ممكنة إلا بتجاوز أنانيتنا وغيرتنا إلى التماهي مع الآخر، ذلك الأخ الشبيه، وباعتبار أن القوة لا يمكن أن تتحقق إلا في وجودنا بطريقة جماعية، يطبعها التواصل والتماسك والتعاون، وتحتفي بقيم الحب والخير والحياة.

ومع كلِّ ذلك، يبدو أن مفهوم «عقدة الأخوة» مفهوم مستبعدٌ أو ثانويٌّ في الفكر النفساني، فهو غير مذكور في المؤلفات الأساس الموضوعة من أجل تحديد مفهومات التحليل النفسي، فلا نجده

في معجم التحليل النفسي(1967) لصاحبيه لابلانش وبونتاليس[1]، ولا نجده في موسوعة التحليل النفسي التي صدرت سنة 1993 تحت إشراف كوفمان[2]، ولا نجده في المعجم العالمي للتحليل النفسي الذي صدر سنة 2002 تحت إشراف دوميخولا؛ ولا نجد هذا المفهوم مذكورًا إلا في مقال تحت عنوان: «العقدة العائلية» لصاحبه ج. ب. كايو المنشور في: معجم التحليل النفسي الجماعي والعائلي(1998)[3]. والمؤلَّف النفساني الوحيد الذي نجده مكرَّسًا بالكامل لهذه العقدة، وقد أفادنا كثيرًا في هذه المحاولة هو هذا الذي صدرَ بداية الألفية الجديدة تحت عنوان يشير صراحة إلى هذا المركَّب العُقدي: العقدة الأخوية لمؤلِّفه روني كايس[4].

إلا أنه لا يمكن أن نغفلَ تلك الإشارة اللافتة من مؤسِّس التحليل النفسي إلى هذه العقدة التي لم ينتبه إليها إلا من خلال الاشتغال بالأدب والأدباء: فهناك دراسة عند فرويد تحمل عنوان: «ذكرى من الطفولة في مؤلَّف جوته: الشعر والحقيقة» (1917)، وهي مساهمة تستحق الاهتمام، وذلك بسبب اسم جوته الذي له اعتباره، فالأمر يتعلق بأكبر كاتب في اللغة الألمانية. لكن ما يهمنا أكثر هو أن فرويد تفرَّغ لدراسة ذكرًى من ذكريات الشاعر تعودٍ إلى السنوات الأربع الأولى من حياته: حين رمى الأواني العائلية من النافذة لكي يحتجَّ، بلا علمٍ منه، على هذا الميلاد المزعج لأخيه الأصغر.

وإلى هذا الحد، ألا يحقُّ لنا أن نتساءل: أليست عقدة الأخوة هي عقدتنا الأصل التي لم يولها التحليل النفسي بعد ما تستحق من العناية والدرس، أليست الكراهية والعداء والرغبة في قتل الأخ عناصر كانت لها دومًا الأولوية والأسبقية:

- في الأساطير الإغريقية الممسرحة، وبالضبط في المسرحية الثالثة لسوفوكليس التي تحمل عنوان: أنتيغون، سنجد أن موضوعتها المركزية هي الصراع بين الإخوة الأعداء الذي انتهى بقتل إيتيوكليس لأخيه بولينيس.. ولاشك في وجود محكيات أسطورية قديمة أخرى، يمكن أن نذكر منها: واحدة مصرية قديمة هي أسطورة أوزيريس، فرعون مصر، الذي قتله أخوه «ست» من أجل الحصول على العرش؛ وواحدة من الأساطير الرومانية هي أسطورة الأخوين التوأم رومولوس ورموس مؤسِّسَيْ روما، ففي بعض الروايات أن رموس قد قتل أخاه رومولوس.

- وفي أقدم القصص الديني: حكاية قابيل وهابيل، حكاية يعقوب وأخيه عيص، حكاية

1. .J. Laplanche et J-B. Pontalis, Vocabulaire de la psychanalyse, PUF, Paris/ 1967.
2. Sous la direction de P. Kaufmann, L'apport freudien, Eléments pour une encyclopédie de la psychanalyse, Bordas, Paris/ 1993.
3. Vocabulaire de psychanalyse groupale et familiale, tome ,Editions du Collège de Psychanalyse groupale et familiale, Paris/ 1998.
4. René Girard: Je vois Satan tomber comme l'éclair, ed. Grasset/ 1999. René Kaes, Le complexe fraternel, ed. Dunod, Paris/ 2008.

يوسف وإخوته.. ما يؤكد أن عقدة الأخوة هي الأرسخ منذ تأسست العائلة الأولى مع آدم وحواء، وأن الجريمة الأولى في تاريخ الإنسان هي قتل الأخ لا قتل الأب..

– وفي روايات العصر الحديث: «الإخوة كارامازوف» للروائي الروسي دويستوفسكي، «الإخوة الأعداء» للروائي اليوناني نيكوس كازانتزاكيس، «قايين» للروائي البرتغالي جوزيه ساراماغو، «السوريون الأعداء» للروائي السوري فواز حداد.. ما يوضح أن أحد أهم أجناس الأدب الحديث ظل، هو الآخر، يقارب هذه العقدة الراسخة في المحكيات الأسطورية والدينية والأدبية.

المصادر والمراجع

– القرآن الكريم.

- J. Lacan, «D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose», in Ecrits, éd. Seuil/ 1966.

- Mercia Eliade, Le sacré et le profane, éd. Gallimard, Paris/ 1956.

- S. Freud -Délire et rêves dans la Gradiva de Jensen, NRF/ 1970.


رولان لوبيل
الرحالة الفرنسيون
في بلاد المغرب
(من القرن السادس عشر إلى ثلاثينات القرن العشرين)
باريس 1936
تعريب حسن بحراوي
2017

البلاغة العربية من الانتشار إلى الانحسار، ومن سَعة الاختيار إلى حَرج الاضطرار[1]

محمد العُمَري[2]

البلاغة العامة في تصورنا، وفي تصور البلاغة العربية عامة، هي العلم الذي يَستوعبُ مجموعَ الاجتهاداتِ التي ساهم فيها مُنشغلونَ بالخطاب الاحتمالي المؤثر من زوايا عديدة: البديعيون، ونقاد الشعر، والبيانيون، وعلماء الخطابة، ومنظرو الإنشاء والكتابة، وقُرّاءُ نظريتي الشعر والخطابة عند اليونان...الخ. من بداية التفكير في الخطاب «المتميز» (صورةً وحجةً) إلى القرن الخامس الهجري، بل حتى السابع منه؛ حيث كان حازم القرطاجني آخرَ المجتهدين (ت 684هـ/ 1285م)، وكان القزويني (ت 739هـ/ 1338م) أولَ المُكَرِّسين للاختزال الذي صاغه السكاكي ضمن استراتيجية «علم الأدب» في مفتاح العلوم (626هـ/ 1228م).

يمكن التمييز في تاريخ البلاغة العربية بين زمنين: زمن الانتشار وزمن الانحسار، لكل زمن بلاغته ونموذجه المختلف: نُسبُ الزمن الأول، وهو متقدم تاريخاً ومكانة، إلى المؤسس الفعلي للبلاغة العربية، عبد القاهر الجرجاني، ونُسب الثاني تلقائيا إلى القزويني صاحبِ تلخيص المفتاح للسكاكي الذي كُرِّس اختزاله للبلاغة إلى اليوم.

زَمَن الجرجاني هو الزمن الذي تَفَاعَلَتْ فيه مَذاهبُ ونَزَعاتٌ بلاغيةٌ: شعريةٌ وخَطابيةٌ، تَخييليَّةٌ وتَصديقيَةٌ، أما «زمن» القزويني فهو الزمن الذي تنَاسَلتْ فيه شُروحٌ وتلخيصاتٌ وحَواشٍ لِشِعْبٍ واحدٍ من شِعابِ البلاغة، وفرعٍ واحدٍ من فُروعها[3]. والمقصود بالزمن هنا الأنموذج، paradigme. زمنُ الجرجاني هو زمن الانتشار، في حين أن زمن القزويني هو زمن الانحسار، بمعنى الانكماش.

كان المتن البلاغي الذي تلقاه الجرجاني وابن سنان الخفاجي ومن لفَّ لَفَّهُما كالنهر العظيم

1. أُخذت مادة هذه المحاضرة من مدخل كتاب بعنوان: البلاغة العامة، عمدة الطالب في التأصيل والتحصين. ينتظر صدوره قَريبا.
2. أستاذ باحث، كلية الآداب، الرباط.
3. عاش عبد القاهر الجرجاني في القرن الخامس الهجري (400هـ/ 1009م-471هـ/ 1078م)، وهو المؤسس الحقيقي للبلاغة العربية، وعاش الخطيب القزويني بين القرنين السابع والثامن الهجري (666هـ/ 1268م 739هـ/ 1338م)، وهو صاحب تلخيص المفتاح الذي ستدور حوله البلاغة بأكثر من ثلاثين شرحا، منها المطول والمختصر، أولها شرحه هو نفسه المسمى الإيضاح. والتلخيص مرصود عادة، للحفظ؛ أي للتجميد.

الذي جمع روافد قادمة من جغرافيات وأراضٍ شديدة التنوع. كانت حصيلةَ خمسةِ مساراتٍ من البحث عن أسرار الكلام المختلف، بل المتميز، تبحثُ عن مَصَبٍّ. كان الجرجاني واعيا بالسؤال[1] البلاغي غيرَ مقتنع بما قدمه من سبقوه من أجوبة، طامحا إلى تفسيرِ مثلِ الذي يقعُ في الصنائع التي تظهر فيها الأستاذية، وينفع فيها التعلُّم مثلُ الحياكة: «حتى ترى عِياناً كيف تذهب تلك الخطوط وتجيء وماذا يذهب منها طولاً وماذا يذهب منها عرضا ...»[2]. فلا يكفي أن يقال: «إن هناك نظما وترتيبا، وتأليفا وتركيبا، وصياغة وتصويرا، ونسجا وتحبيرا، وأن سبيل هذه المعاني في الكلام الذي هي مجاز فيه، سبيلها في الأشياء التي هي حقيقة فيها»[3].

لقد نظر فيما قاله العلماء قبله في «الفصاحة»، و«البلاغة»، و«البيان»، و«البراعة»، فوجده من قبيل «الرمز والإيماء، والإشارة في خفاء»[4]؛ أي أنه يفتقر إلى الوصف الدقيق والتفسير المقنع، وهذا ما عبر عنه بدقة قائلا: «وجملة ما أردتُ أن أبينه لك: أن لا بد لكل كلام تستحسنه، ولفظ تستجيده، من أن يكون لاستحسانك ذلك جهةٌ معلومةٌ، وعلةٌ معقولةٌ، وأن يكون لنا إلى العبارة عن ذلك سبيلٌ، وعلى صحة ما ادَّعَيْناه على ذلك دليل»[5].

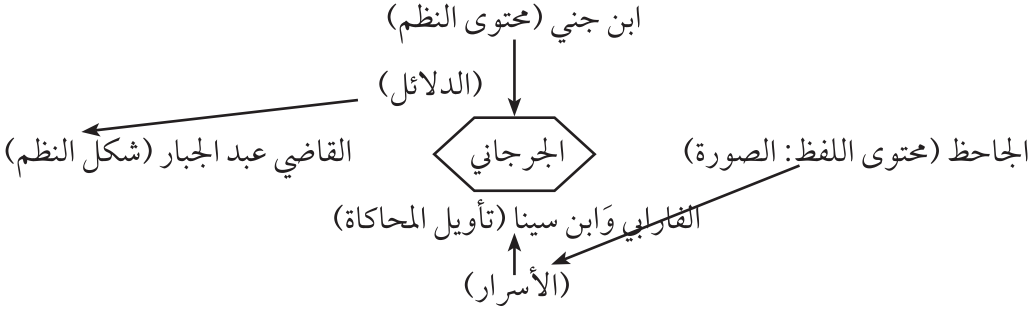
يسجل هذا النص حاجة العلم إلى الانتقال من مرحلة الانطباع/ الملاحظة، وهي حالة طبيعية في كل العلوم، إلى تعيين جهة الأثر، أو مصدره، وتعليله تعليلا معقولا. ولا يتسنى ذلك إلا بإنشاء لغة قادرة على التعبير عنه في استقلال عن اللغة الطبيعية؛ أيِّ الانتقال من الإشارة إلى العبارة، ثم البرهنة على صحة التعليل. وهذا الشرط الأخيرُ، شرطُ الاطِّراد، هو الذي سَيُتعِبُ الجرجاني في آخر كتاب «دلائل الإعجاز»، ويجعلُه يُحس بأن إدخال النظم النحوي في بنية البلاغة لم يَحلَّ المشكل. وبذلك عاد إلى نقطة البداية مستنجدا بِ «الذوق والقريحة»[6].

وخلال هذه الرحلة جَرّبَ الجرجاني وصفةَ التأويل العربي لنظرية المحاكاة؛ حيث تم إنزالُ المحاكاة من خشبة المسرح إلى مستوى التركيب الدلالي: التشبيه والتمثيل والاستعارة، وإظهار البعد النفسي التأثيري للمحاكاة بالحديث عن التوهيم والتخييل. طبق الجرجاني هذه الوصفة بتَكَتُّم لتحل له مشكلة الطبيعة النفسية غير الصوتية للكلام، فنتج عن مغامرته كتابُ «أسرار البلاغة»،

1. كما وعى قدامة سؤال نقد الشعر في إطار منطقي إبيستمولوجي دقيق. فقام بعملية فرز العلوم التي تناولت الشعر حتى انتهى إلى بقاء شؤال الشعرية، سؤال الجودة بدون جواب. (مقدمة نقد الشعر).
2. دلائل الإعجاز، ص36.
3. نفسه، ص34-35.
4. نفسه، ص34. وعاد إلى التشكي من التباس علم البلاغة في أخر الكتاب فقال: «لا ترى علما من أنواع العلوم إلا وإذا تأملت كلام الأولين الذين علموا الناس، وجدت العبارة فيه أكثر من الإشارة، والتصريح أغلب من التلويح، والعلم في «علم الفصاحة» بالضد من هذا». دلائل الإعجاز، ص455.
5. نفسه، ص41.
6. نفسه، ص546-547.

ثم اكتشف أنه لا يغطي إلا قليلا من نصوص القرآن، وأن مفهومَ التخييل يلتبسُ بالكذب (حرج ديني)، فبدأ رحلةً أخرى مستثمرا رصيدَه النحوي، فأضاف مفهوم النظم لمفهوم العُدول، وأعطانا كتاب «دلائل الإعجاز». وفي هذا السياق ألَّفَ معاصرُه ابنُ سنان الخفاجي كتابَ «سر الفصاحة» مقترحا بلاغة صوتية، وهي تغطي المنطقة التي تلافاها الجرجاني، بلاغة الموازنات الصوتية[1].

الجرجاني كان يُفاوضُ مِن داخل نَسَقِه الفلسفي، ثم اللساني، عَلَمَيْن كبيرين: الجاحظ والقاضي عبد الجبار: نَاكَفَهما، وخاصمهما، ثم أخَذَ منهما. أخذ من الجاحظ حلَّ لُغز اللفظ بعدَ عَناء: أخذ منه اللفظ بمعنى التصوير، وأخذ من القاضي عبد الجبار معنى النظم وإشكالاته، ولاَ عِبرة بالاختلافات الأخرى بينهما. ومن هذا الحوار العالي (مع الفارابي، والجاحظ، والقاضي عبد الجبار) خَرجتْ بلاغةُ الجرجاني بجناحين: اللفظ، بمعنى التصوير، والنظم، بمعنى مُلاءمة التراكيب للمقاصد. لقد حاورهما ثم صنع نسقا لا يخطر على بال أحد منهما؛ لأنه جاء من منطقة لا يُجَارِيانِه فيها، وهي منطقة النحو بمعناه الموسع، كما هو في الخصائص، وهذا رافد آخر. بهذه التقاطعات صار الجرجاني صاحبَ زَمَنِ بلاغةِ الانتشار. فحتى تقليله من شأن الموازنات الصوتية أدى إلى التركيز عليها وخَصِّها بمؤلفَ مستقل قبل منافسه المذهبي، ابن سنان، كما سبق[2]. الجرجاني واقع في منطقة التقاطع أدناه:



يتصل بكل قطب في المنطقة التي يتقاطع فيها مع الأقطاب الأخرى، وفي منطقة التقاطع هذه يقع السؤال: ما البلاغة؟ والسؤال يستحضر صياغات أخرى: نقد الشعر (قدامة)، علم

1. انظرْ وصفَ وهذه الرحلة العلمية من الأسرار إلى الدلائل في كتابنا البلاغة العربية أصولها وامتداداتها. وقد فوجئتُ في ندوة المصطلح البلاغي ببني ملال (أبريل 2016، أي بعد صدور كتاب البلاغة العربية بست عشرة سنة) بطرح إشكالية أي الكتابين أسبق، وإيراد لائحة بأسماء القائلين بتقديم كتاب الدلائل. دون الدخول في إحصاء الأدلة الجزئية على قوتها (من قبيل إعلان الانتقال من النقل إلى الإدعاء، ومصالحة اللفظ بعد رفضه...). فبقطع النظر عن هذه الجزئيات، فإن القراءة النسقية تبين حضور مادة الأسرار في الدلائل، وغياب مادة الدلائل في الأسرار. وتقول بالتالي: الانتقال من تأليف الأسرار إلى تأليف الدلائل ممكن، بل راجح، أما الانتقال من تأليف الدلائل إلى تأليف الأسرار فمستحيل. الأسرار حاضر كشريك بالنصف في الدلائل، والدلائل غائب مائة بالمائة في الأسرار. والله أعلم، كيف يحكمون!

2. ما قدمناه هنا مستخلصٌ من القسم الأول من كتاب البلاغة العربية: أصولها وامتداداتها. فالروافد الخمسة للبلاغة العربية صبت في نهرين أكبرهما، وأعمقُهما نهرُ عبد القاهر الجرجاني، وقد بلغ من عظمته أن استتبع غيره وهيمن عليه، بل وأخفاه.

الخطابة (الجاحظ مُنَظِّرا للخطابية)، البديع (ابن المعتز)، العسكري (الصناعتان: الجاحظ + قدامة وابن المعتز).

مسلسل الاختزال

بدأت عملية اختزال البلاغة العربية مع الجرجاني نفسه، ثم خَطتْ خطوةً واسعةً مع السكاكي، وبلغت نهايتها مع القزويني وباقي الشُّرَّاح والمُلخِّصين. ولا لَومَ على أحد منهم، فقد استجابوا جميعا لحاجياتِ عَصرهم وأسئلته، واستثمروا إمكانياته. بل يمكن شكرُ المتأخرين منهم على إيواء البلاغة في لحظات احتضارها كما آوَتْها الكنيسة في أوروبا بعد ذهاب شبابها اليوناني واللاتيني. سنبدأ من البداية ونسير مع عملية الاختزال خطوة خطوة.

1. الاختزال المنهاجي

لا تستغربْ إذا قلتُ لك: إن أولَ اختزال للبلاغة العربية هو الذي مارسه الجرجاني نفسُه، وهو اختزال منهاجي قابلٌ للتأييد والاعتراض. وقعَ ذلك حين حاولَ بناء بلاغة تُقصي الموازنات الصوتية رغم حضورها القوي في الشعر العربي الذي اتخذه مَتْنا وشاهداً على الإعجاز. وقد شرحنا ظروف هذا الاختزال في كتابيْنا: «الموازنات الصوتية»، و«البلاغة العربية: أصولها وامتداداتها». أما اعتبار هذا الاختزال مِنهاجيا، فلأنه بُنِيَ على مراهنة واضحة: مَعْنَنَة الشكل (sémantisation de la forme). فإثباتٍ «معنوية البلاغة» يُبرهن، في نظره، على التحدي الإعجازي دون أن يُنكر دورَ المكونات الأخرى غير المعنوية، أو غير الشكلية. فهو لا ينكر دورَ التجنيس والمضامين الفكرية والأخلاقية، ولكنه لا يعتبرها جوهرية. وهذا سائغ منهاجيا، فالمهم هو أن الجرجاني ظل يبحث عن مَناط المزية في موطنها، وهو الشعر، ومن مَدْخَلَيْها الكبيرين، وهما الفلسفة والنحو. وظل مخْلصا للسؤال: ما هو مناط المزية التي تجعل بعض الكلام أحسنَ من بعض؟ وهو السؤال نفسه الذي طرحه قدامة قبله بقرن ونصف من الزمن، وسلك في الجواب عنه مسلكا منطقيا: فَاعَلَ المكونات اللفظية والمعنوية دون أن ينظر في جوهرها. (انظر مقدمة نقد الشعر).

2. تحويل المسار، أو أخذ الروح

يُلام السكاكي عادة على إخراجه البلاغة من مجال الذوق والممارسة النصية إلى مجال التقعيد النظري الجاف الذي غلبت عليه القوالب المنطقية والأمثلة المصنوعة المكرورة. وهذه ملاحظة مفهومةٌ بلاغيا، ولكنها تحتاج إلى تفسير. وهذا ما نحاول بيانه قبل أن نلتمس العذر فيه للسكاكي.

1.2. أول عملية قام بها السكاكي لتحويل تصور الجرجاني عن مجاله الشعري الفلسفي النحوي التجريبي هو تحويل «الغرابة» و«العدول» (عند الجرجاني) إلى «بيان» (في مفتاح العلوم)، ثم جَعْل

البيان في امتداد الاستدلال. كانت الغرابة (اللفظ/ الصورة) عند الجرجاني قسيما للنظم في إنتاج الحسن. فيُنتظر أن يكون من يحل محلها (وهو «البيان») مُحْتلا لنفس الدرجة، أي نصف البلاغة.

2.2. إنزال مكانة «البيان» من قَسيم «للنظم» (الذي صار يسمى «علم المعاني») إلى تابع مُكمِّل له. قال: «علم البيان شُعبةٌ من علم المعاَني؛ لا ينفصل عنه إلا بزيادة اعتبار»[1].

3.2. تحويل العوالم التخييلية الخلاَّقة التي يشير إليها معجم الجرجاني (الغرابة، العدول، التوهيم، التخييل، الغموض، التوسع، الزيادة، الإفادة، النسج، التصوير، السبك.... إلى مجرد «معرفة إيراد المعنى الواحد في طرق مختلفة، بالزيادة في وضوح الدلالة عليه والنقصان، ليحترز بالوقوف- على ذلك من الخطأ في مطابقة الكلام لتمام المراد منه»[2].

لقد تَحوَّلَ بناء السكاكي من الإنتاج إلى الإخراج: من «إنتاج» معنى شعري عن طريق التصوير المُغْرِب، الجامع بين أعناق المتنافرات، إلى «إخراج» معنى خطابي مَقامي معروف سلفاً في حِلْيَة تبرزُه في درجات من القوة والضعف حسب المقاماتَ وأحوال المخاطبين. نقلنا من «المتلقي الذات»، المتلقي الغواص؛ حيث تنقطع الأنفاس بحثا عن اللآلئ، إلى «المتلقي الموضوع»، الجاثم عند شط الخطاب، ينتظر أن نُكَيِّفَهُ ليلائم حالته الخاصة؛ أي نَقَلَنا من المقام الشعري إلى المقام الخطابي.

هكذا أُقْصي السؤالُ الشعريُّ وأُخْفِيَتْ ملامحُه ونُعوتُه: أُقصي التَّعجيبُ والتغريبُ والتوهيمُ والمخادعةُ..الَخ، وأُحلَّ مَحلَّها المعنى المقصود المعروف الذي يُرادُ «ترتيب» دلالته حسب المستمَعات. وهذه هي وظيفة النظم بدوره. ضاع السؤال الشعري، وغُيِّب السؤالُ البلاغيُّ ليحل محله سؤال ثقافي.

السكاكي ليس مَلوماً على هذا التحويل الذي أقصى الغرابة الشعرية وأحل محلَّها المقصدية المقامية؛ لأن كتابه ليس «مؤلفاً في البلاغة»، بدليل عنوانه ومقدمته: مفتاح العلوم؛ أي: علوم الأدب. التأديب هنا قريب من مفهوم الثقافة عندنا. لفهمه لا بد من الرجوع إلى ابن المقفع، في الأدب الصغير والأدب الكبير، وإلى مقدمة البرهان في وجوه البيان لابن وهب؛ حيث الأدبُ يعني السلوكَ المكتسبَ في مقابل الغريزة الموهوبة. الجرجاني غير مَلوم، لأن المشكلة إنما وقعت عندما فُصِلَ ما أخذه من الجرجاني -وكَيَّفَه حسب غرضه- عن منظومة «علم الأدب» (وهي تضم: الاشتقاق والنحو والاستدلال، والعروض، فضلا عن «علم المعاني» و»وعلم البيان ...الخ)، كما نبين بعده. رجالُ الدين والسلطة الذين استمدوا ما يحتاجونه من خطابية (منبرية ومجلسية) من السكاكي كانوا في حاجة إلى هذا القدر، كما نبين بعده. أما الشعر فقد كان، مع الفلسفة، على الهامش.

1. مفتاح العلوم، ص162.
2. نفسه، ص162.

3. تحنيط البلاغة

قام الخطيب القزويني لاحقا بإخراج المواد البلاغية التي انتقاها السكاكي ووجهها لتلائم منظومته الأدبية، وقام بدوره بتخليصها من مجموعة من التحليلات المنطقية التي أقحمها السكاكي. وكان الغرض من التلخيص في ذلك الوقت حفظ الملخص، وقد يُنظم لِيَسْهُل حفظه، كما فعل أصحاب البديعيات. ولذلك يبادر الشيوخ المدرِّسون إلى إنجاز شروح على الملخص. وأول من أحس بالحاجة إلى الشرح هو الملخِّصُ نفسُه، فأنجزه، وسماه: الإيضاح. ودُرِّس الإيضاح وما زال يُدَرَّسُ إلى اليوم (انظر كراسي الأزهر)، لا ينافسه إلا المطول للتفتازاني.

وفي «الإيضاح» نجدُ تعريفَ البلاغة مُساوياً لتعريف «علم المعاني»: «أما بلاغة الكلام فهي: مطابقته لمقتضى الحال مع فصاحته». وأما علم المعاني فهو: «علم يُعرف به أحوال اللفظ العربي التي بها يطابق مقتضى الحال»[1].

وقد استمرَّ تدريسُ هذه البلاغة في المؤسسات الدينية للحاجة إليها في اتجاهين: في علاقتها بعلم الأصول، من جهة، وفي الحاجة إليها في الخطابة المنبرية والمجلسية. وفي حين انكمش الاتجاه الأول مع «سد باب الاجتهاد»، أو انسداده من تلقاء نفسه، فقد استمر البعد الثاني، واستمر معه تدريس الشروح والحواشي حتى ظهرت المدرسة الحديثة فتطوع مُرشدون تربويون ومُدَرِّسون لتهذيب تلك الشروح، واستخراج كتب مدرسية، من أشهرها كتاب: علوم البلاغة الذي درسناه في ثانوي التعليم الأصيل، وحفظناه عن ظهر قلب تعريفاتٍ وأمثلةً.

وهكذا صارت البلاغة تساوي مُراعاة المقام في إنتاج ما يلائمه. وصار الحديث عن الغرابة والتوهيم والتخييل من الماضي. ولذلك فحين يتبنى دارسٌ ما هذه البلاغة المختزلة ويعود بها إلى زمن الانتشار سيجد نفسَه بين خيارين لا ثالث لهما: إما أن يخنقها أو تخنقه[2].

وديعة التفتازاني، أو تَمْقِيمُ البلاغة

تبنى الأستاذ رشيد يحياوي، في كتابه: التبالغ والتبالغية: نحو نظرية تواصلية في التراث، تصورَ

1. الإيضاح، ص11-15. وقال محولا المقتضى إلى مقامات: «مقتضى الحال مختلف؛ فإن مقامات الكلام متفاوتة، فمقام التنكير يُباين مقامَ التعريف... وكذا خطاب الذكي يباين خطاب الغبي... وارتفاع شأن الكلام في الحسن والقبول بمطابقته للاعتبار المناسب، وانحطاطه بعدم مطابقته له. فمطابقة الحال هي الاعتبار المناسب» (ص11-12). والملاحظ أنه نحا منحى الجرجاني في أغلب نماذجه، قبل أن يأخذ من السكاكي المقامين الأخيرين: مقام الذكاء والغباء، ومقام نسبة الكلمة للكلمة.

2. هل مات الشعر في زمن الملخصين، أم أخذ مسارا آخر بعيدا عن المسار الإشكالي الذي حكم تصور الجرجاني؟ لقد بينا في مقال سابق بعنوان: المهيمنات البلاغية في الشعرية العربية، أن مهيمنة هذا العصر هي التورية والاستخدام والتجنيس والترصيع. وكان على رأس فرسان هذه الصناعة الملغزة شاعران عاصرا القزويني ودارا في فلكه، وهما صلاح الدين الصفدي، وجمال الدين ابن نباتة. وقد عاشا في كنف قاضي القضاة الخطيب جلال الدين القزويني نفسه، ومدحاه ونالا عطاياه.

القزويني والشراح للبلاغة كما قدمناه، وعاد به على البلاغة العربية القديمة طالبا منها كَفْكَفَةَ أطرافها والدخول فيه! قولنا هذا ليس مستنبطا بالنظر، ولا مستخلصا من الأثر الظاهر، بل هو صريحٌ مُؤَكَّدٌ بنص كلام المؤلف. قال:

أ. «وقد وجدنا في شروح التلخيص مادة غنية لم نجد لها بديلا عند عبد القاهر الجرجاني مثلا ولا عند سابقيه». وقال دافعا تُهمة التحجر التي أُلصقتْ ببلاغة الشراح:

ب. «نلاحظ أن كثيرا من الباحثين المغاربة في حقل البلاغة مازالوا متأثرين ب»التصور التحجيري» لبلاغة القزويني وشراح تلخيصه وشراح المفتاح. وحين يتخطون «التصور التحجيري» للبلاغة سيكتشفون حقلا ثريا في بلاغة حية غير متحجرة تدعونا لأن نجعلها تحيا بجوارنا».

ثم أضاف باحثا للقزويني ومن تقيله وسلك طريقَه عن سَنَدٍ يَسْنُده وأصل يؤصِّله:

ج. «الكتاب لم يقف عند القزويني وشراحِه، وإنما بدأ هذا المبحث بأرسطو، ثم تتبعه عند «حكيم الهند» وابن المقفع، وبشر بن المعتمر، والعسكري، وابن المدبر، والعلوي، ومحمد الجرجاني والسكاكي فالقزويني وشراحه».

تعليق وتقويم

وضع الباحثُ إصبَعه -في النص الأول (أ)- على مَكمَن الداء في تصور الكتاب للبلاغة: فقد أخبرنا أنه بحثَ عن مادة تخدم مفهومه للمقام، فلم يجده عند أعلام البلاغة العربية في عز ازدهارها (الجرجاني ومن سبقه)، فاعتمد ما قدمته بلاغة الشُّرَّاح (القزويني ومن معه).

من هم سابقو الجرجاني؟ سابقو الجرجاني حسب شهادته في كتاب: أسرار البلاغة هم: العارفون بِ «علم الخطابة ونقد الشعر، والذين وضعوا الكتب في أقسام البديع»[1]. هم، مثلا: الجاحظ (فيِ علم الخطابة)، وقدامة (في نقد الشعر)، وابن المعتز (في البديع). ومع كل واحد منهم لائحة تطول أو تقصر تمثل توجهه. سنبرزها في حينها.

هناك سؤالان:

الأول: من أين جاء الأستاذ بمفهوم المقام الذي يستوعبُ البلاغة (نَظَراً) دون أن يستخلصه من المتن الممثِّل للبلاغة العربية بِرَوافدها المذكورة أعلاه؟ نترك له الجواب!

والثاني: هل غياب المادة المقامية عند هؤلاء الرواد الأعلام (بالمفهوم الذي يذهب إليه شراح التلخيص) لا يطرح أي إشكال إبيستمولوجي ومنهاجي، أو حتى منطقي؟

1. أسرار البلاغة، ص346.

هناك احتمالان:

• إما أنها غيرُ موجودة عندهم أصلا، وهذا يقتضي أن يقال إن الملخِّصين لم يستوعبوا مشاريع المؤسسين المنظرين. وبالتالي فتصورهم لن يفيد في قراءة المتون التي وَلَّدَتْ البلاغات الفرعية (الروافد) المكونة للبلاغة العامة.

• وإما أن هناك مفهوما آخر للمقام أرقَّ وأدقَّ مما استقر عند الخطيب القزويني وشُرَّاح تلخيصه، وعلى الأستاذ استخلاصه ما دام مُصرًّا على تمقيم البلاغة: فما دام يطلب التسديد من التراث، فليطلبْه من المؤسسين وليس من الزائرين العابرين، من عصر الإنتاج لا من عصر الاستهلاك.

كيف يُحكَّم الملخِّص والشارحُ في المنظِّر المشروح، وهو يقرأ من موقع التراجع والانكماش؟ لقد قلب الباحثُ المُعادلة فَطَبَّق مفهوم البلاغة المختزلة على البلاغة العامة المتشعبة، فكانت المجزرة. كما ستسمع وترى.

ولإعطاء البلاغة المختزلة المشروعية في تمقيم البلاغة العربية طالبَ بإعادة الاعتبار إلى البلاغة المنسوبة للجمود والتحجر، مُتَّهِما المشتغلين بالبلاغة من المغاربة، ونعتقدُ أننا منهم، بعدم تقديرها حقَّ قدْرها (النص2).

بالنسبة للنص الثالث لن ندخل في المحتوى المُستقى من العلماء المحال عليهم، لأنه غير موجود، بل نكتفي بإخبار الباحث بأنه يتحدث عن «البلاغة» بشكل عام، في حين أن أرسطو، وأكثر من ذكرهم، تحدثوا عن المقام الخَطابي، وليس الخِطابي. أرسطو عالج المقام في الخطابية، ولم يتطرق إليه في الشعرية. وسنعلق على «نظرية» «حكيم الهند» حين نطلع على مؤلفاته، فلا شك أن حكيما هنديا يوضع في صف أرسطو سيكون في وزنه. أما ابنُ المقفع فكلامه يزن الذهب، ولكنه محصور بدوره في المجال التخاطبي التداولي الضيق...الخ.

السؤال هو: من أين نزل هاجس التمقيم كقيمة مهيمنة تعتقلُ التراث البلاغي الحي وتُكَسِّحُه لصالح «الميت» منه، وتعتبر من يعتقد نفسه مُجدِّدا من المغاربة والتّوانْسة ومن يُحيلون عليهم من الغربيين، مجردَ سُجناء لأحكام متجاوزة، ومُقلِّدين لمذاهبَ للمؤلف «عليها أكثر من مأخذ»؟ هذا اكتساح لا يمكن أن يصدر من فراغ.

تطبيق: نموذج لتحكيم بلاغة الانحسار في بلاغة الانتشار

تصور الجرجاني للبلاغة أوسع من «توخي معاني النحو»

من عواقب العودة لقراءة بلاغة الانتشار بمفاهيم بلاغة الانحسار إصدار أحكام مُجْحِفَة في حق كبار البلاغيين القدماء. فمن ذلك إنكار ازدواج المعنى عند الجرجاني بمبررة وحدة المقصد

في كتاب: التبالغ والتبالغية للأستاذ رشيد يحياوي، وقد رددنا عليه، ومن ذهابه إلى أن البلاغة في «دلائل الإعجاز» محصورة في توخي معاني النحو؛ أي في النظم، وسنناقشه هنا انتصارا للحقيقة الشاخصة. قال: «نرى أن «دلائل الإعجاز» كله قائم على توخي أحكام النحو».

في هذه الجملة القصيرة خطأ معرفي كبير مما لا ينبغي أن يستقر في ذهن طالب البلاغة. نعني حصره مشروع «الدلائل» في توخي معاني النحو؛ أي في النظم بمعناه الخاص. والحقيقة، كما سجلنا في العنوان، أن مشروع الدلائل ومُنْجَزَهُ أوسعُ من «توخي أحكام النحو».

هذا القول غيرُ علمي؛ لأنه لا يصف الواقعة كما هي، كما حددها صاحبها أكثر من مرة، وبصيغ متفاوتة: صريحة وضمنية، وذلك خوفاً من مثل هذا الحكم؛ فالموصوفُ بِ «توخي معاني النحو وأحكامه هو «النظم»، والنظم ليس كُلَّ شيء في «الدلائل»، بل هو قسيم «اللفظ»؛ أي شريكه، و«اللفظ» هنا يعني «الصورة»؛ أي: الاستعارة والتمثيل الاستعاري والكناية، وكل ما فيه مجاز وعُدُول وتَوَسُّعٌ. بل يشمل مكونات أخرى، مثل التجنيس، بل يشمل الأفكار والقيم... الخ. وهذا نص كلام الجرجاني.

أ. قال الجرجاني في تقديم مشروع الدلائل:

«وجملة الأمر أن هاهنا كلاما حُسْنُه للفظ دون النظم، وآخر حسنه للنظم دون اللفظ، وثالث قد أتاه الحسنُ من الجهتين، ووجبت له المزية بكلا الأمرين. والإشكال في هذا الثالث. وهو الذي لا تزال ترى الغلط قد عارضك فيه، وتراك قد حِفْتَ فيه على النظم، فتركته وطمحت ببصرك إلى اللفظ، وقدرت في حسن كان به وباللفظ، أنه للفظ خاصة. وهذا هو الذي أردتُ حين قلتُ لك: «إن في الاستعارة ما لا يمكن بيانه إلا من بعد العلم بالنظم والوقوف على حقيقته»[1].

ب. ولأهمية هذه الخريطة أعادَ رسمها وتفصيل القول فيها وتدقيقه في آخره:

«اعلم أن الكلام الفصيح ينقسم قسمين: قسم تُعزَى المزية والحسن فيه إلى اللفظ، وقسم يُعزى ذلك فيه إلى النظم[2]. وفصل فقال:

«القسم الأول: الكناية والاستعارة والتمثيل الكائن على حد الاستعارة. وكل ما كان فيه على الجملة مجاز واتساع وعُدول باللفظ عن الظاهر، فما من ضَرْبٍ من هذه الضُّروب إلا وهو إذا وقع على الصواب وعلى ما ينبغي، أوجب الفضل والمزية»[3].

1. دلائل الإعجاز، ص99-100.
2. نفسه، ص429.
3. نفسه، ص(430-452).

«أما القسم الذي تُعْزَى المزية فيه إلى النظم... إنما هو توخي معاني النحو وأحكامه وفُروقِه وَوُجُوهه، والعمل بقوانينه وأصوله»[1].

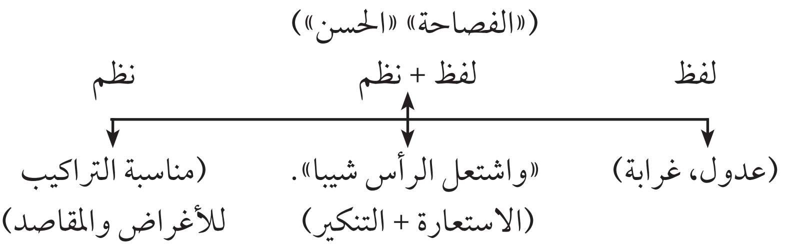
ج. وقال مقابِلا بين النظم والغرابة المعزوة إلى اللفظ:

«وقد علمتَ إطباق العلماء على تفخيم النظم وتعظيم قدره، والتنويه بذكره، وإجماعهم أن لا فضل مع عدمه، ولا قدر لكلام إذا هو لم يستقم له، ولو بلغ في غرابة معناه ما بلغ»[2].

ويضم اللفظ هنا عند الجرجاني، وكما بَيَّنَ العمري في كتاب: البلاغة العربية كل ما قدمه الجرجاني في «أسرار البلاغة» مُضافَة إليه الكناية وصور أخرى. هنا تَصالَحَ الجرجاني مع الجاحظ معتبرا الشعر نوعا من التصوير. وهنا كرر وردد تشبيه الشعر بالسبك والتحبير والوشي... الخ. بل اعتبر صور النظم من هذا القبيل.

أما بعد، فنستخلص من هذه النصوص أن للبلاغة في «الدلائل» مكونين: مُكَوِّن انزياحي مُغْرِبٌ معجبٌ (لفظ، صورة)، ومكون مَقصدي (نظم)، يعملان منفصلين ومتصلين. نقرب بنية كتَاب «الدلائل» للطلبة الباحثين بالخطاطة التالية، والتوفيق من الله، فحمل النصال غير مباشرة القتال:

البلاغة



هذه هي بنية كتاب: دلائل الإعجاز، وهي تضم مادة كتاب: أسرار البلاغة، الذي اعتمد القراءة العربية لنظرية المحاكاة تحت ضغط التصور الأشعري للكلام النفسي، فانتهى بالجرجاني إلى أن البلاغة تتجه نحو الجمع بين أعناق المتنافرات. لم يتخل الجرجاني عن «الأسرار»، بل استوعبه في «الدلائل» مُلَخِّصا مضمونه قبل الخوض في تطبيقات النظم النحوي، وإنما جاء الخطأ من فصل السكاكي بين الكتابين فصلا تحكمه رؤية منطقية شكلية، وستراتيجية ثقافية عامة: علم الأدب.

تنوير: الجرجاني بين النحو والبلاغة

هناك أيضا خلط في فهم مقصود الجرجاني بمعاني النحو؛ حيث يراد لها أن تتسع لِلْمَاقَبْلِيات، أو إلى الإعراب. والواقع أن الجرجاني ترك هذين المستويين وراءه وهو يتحدث عن النظم البلاغي.

1. نفسه، ص452.
2. نفسه، ص80.

فقبل أن يتوجه الجرجاني إلى البحث عن البلاغة، جازما أنه سيجد فيها الإعجاز القرآني الذي يتفوق على معجزة العرب (وهي الشعر)، قام بعمليتين في اتجاهين متعارضين:

أنجز شرحا مُطولا لكتاب الإيضاح، طبع مختصره بعنوان المقتصد في شرح الإيضاح[1]؛ صال فيه وجال في القضايا النحوية؛ ماقبل النظمية المقصدية.

ثم أنجز أحسن تطبيق للقراءة العربية لنظرية المحاكاة الأرسطية في كتاب: أسرار البلاغة، جاس فيه خلال رُبُوع التشبيه والاستعارة والتمثيل والمجاز، والبناء عليها، وتداولها بالأخذ والسرقة... الخ. انتهت به الرحلة في ربوع العُدول الدلالي إلى أن قمة الشعرية توجد في الجمع بين أعناق المتنافرات، فدخل في أزمتين: أزمة الصدق والكذب، وأزمة عدم تغطية العدول الدلالي للنص القرآني.

استأنف الرحلة في عمل جديد سيستخدم فيه ذخيرته الثانية؛ (أي النحو)، دون أن يتخلى عن العُدول الدلالي القائم على التمثيل والمستوحى من نظرية المحاكاة. كان عليه أن يقاوم التيار المحافظ، بل المُتزمِّت في عصره، فخصص مقدمة للدفاع عن الشعر والنحو. ثم أعاد صياغة مادة «الأسرار»، وتعديلها في خلاصات مركزة تحت مصطلح يَمْقُتُه، وهو اللفظ. لقد صالح اللفظ في «الدلائل» بعدما تبنى المعنى الذي بناه الجاحظ تحت هذا المصطلح، وهو الصورة. لا نحتاج للتذكير بالنص الشهير للجاحظ؛ حيث اعتبر المعاني مطروحة في الطريق، وجعَل العبرة في التصوير.

في إعادة صياغة «الأسرار» سكت الجرجاني عن التشبيه، وألحق الكناية. فَصَفَّرَ للبلاغة جناحٌ اسمه اللفظ (والصورة، والعدول، والمجاز)، وتصوره يستدعي صور الحياكة السبك ...الخ.

وصلنا الآن، مع المؤلف، إلى نهاية الثمانين صفحة الأولى من الدلائل (حسب طبعة م. شاكر. ص62 من طبعة م.ر. رضا). مساحةٌ واسعة خُصِّصت لهذه الإجراءات قبل مباشرة عرض العنصر الجديد، أو الجناح الجديد للبلاغة، وهو النظم. في أول لقاء بين الغرابة الشعرية والمناسبة المقصدية قال: «وقد علمت إطباق العلماء على تعظيم شأن النظم، وتفخيم قدره، والتنويه بذكره، إجماعهم أن لا فضل مع عدمه، ولا قدر لكلام إذا هو لم يستقم له ولو بلغ في غرابة معناه ما بلغ»[2].

قوله: «ولو بلغ في غرابة معناه ما بلغ» مهم جدا، فهو يضع النظم في موضع المستدرك على الموضوع، مهما قيل عن أهميته، ومن أنه المدار والمحور.

ردّاً لِعَجُز الكلام على صدره نقول: لقد اتجه الجرجاني إلى النظم بعد أن درس النحو وعرف

1. الجرجاني، عبد القاهر، المقتصد في شرح الإيضاح، نشر بتحقيق: كاظم بحر المرجان، العراق/ 1982م. توجد نسخة منه على الشابكة.
2. دلائل الإعجاز، ص80.

ما هو، ودرس جوهر الغرابة الشعرية وعرف ما هي، وعانى من سؤال معنى الكلام النفسي والأصوات. ترك المقابليات النحوية وراءه، وترك الإعراب جانبا، ووضع الغرابة الشعرية في كفة، وبدأ في ملء الكفة الثانية لِتُوَازنها. بدأ يختار من التراكيب المعربة ما يلائم المقاصد، لا يهمه معنى «الكلام» ولا «الكلمة» ولا «الكلِم»، لا يهمه «الرفع» ولا «النصب» ولا «الجر» ولا العمل المجرد. يهمه مكانُ استعمال التراكيب، يهمه الفرق بين: «زيد منطلق»، و»زيد ينطلق»، و«ينطلق زيد»، و«منطلق زيد»، و«زيد المنطلق»، و«المنطلق زيد»، و«زيد هو المنطلق»، وزيد هو منطلق»[1]. تهمه الحالة المقتضيةُ استعمالَ كلِّ صيغة من الصيغ التالية: «إن تخرج أخرج»، و«إن خرجتَ خرجت»، و«تخرج فأنا خارج»، و«أنا خارج إن خرجت»، و«أنا إن خرجت خارج»[2]. نَظْمُ الجرجاني بعيدٌ عن ماقبليات النحو بُعْد سيارةٍ، في معرض الجديد، عن آبار البترول ومناجم الحديد.

تنوير: لماذا نَجتَرُّ بلاغة الانحسار، أو سياق القطيعة

لقد فشل التعليم في البلاد العربية في توصيل المعرفة الكونية في المجال البلاغي، وفي مجالات أخرى عديدة، فبقي البحث العلمي المتجلي في التأليف والترجمة والندوات العلمية والمجلات المتخصصة في واد، وبرامج المدارس والجامعات في واد آخر. ما يُتداولُ في شُعب اللغات الفرنسية والإنجليزية، وغيرهما من شُعب اللغات الحية، في واد وما تقرره شُعبُ اللغة العربية والدراسات الإسلامية في واد. قلتُ «ما تُقرره»؛ لأن داخل هذه الشعب، خاصة العربية، طليعةً مُتفاعلةً مع المعرفة الحديثة، ولكنها مغمورة وسط المحافظة.

والإحساسُ بهذه المُفارقة قوي في البلاد التي تطورت فيها هذه المعرفة نسبيا، مثل المغرب وتونس، في المقام الأول، والجزائر ولبنان والعراق قبل الفتنة في مَقام تَالٍ. وقد وقع انتكاسٌ، وتَقَوَّتْ صُفوفُ المحافظة مع تصاعد التيارات الهوياتية الميالة إلى السكوٌن وبقاء الحال على ما هو عليه في كل ما يتصل بالتفكير وتشغيل العقل. فالبلاغة عند هذا التوجه تبدأ بالقزويني وتنتهي بالمراغي، فإن مَدَّدتْ أطنابَها، أو جَرْجرَتْ أذيالَها، وصلتْ إلى ملخصات عبد العزيز عتيق وما على شاكلتها.

هذا الاتجاهُ الاجتراري يَعرفُ حدودَه وينتظر مَصيرَه، يعرفُ قَدَّهُ وقَدَرَه، ولا يَهمُّه «لغَط» «المناهج الرومية»، كما كان يسميها رئيس شعبة اللغة العربية بفاس (خلال عنفوانها في عقد ثمانينيات القرن العشرين)؛ ولذلك فإن هذا التوجه ليس مُخاطَبَنا مباشرة في هذه المناسبة. وربما سيفهمُ ما نقوله من خلال الاطلاع على مناظرتنا للتوجه الثالث النابت بيْننا وبينه؛ لا من هؤلاءِ ولا من هؤلاء: لم

1. نفسه، ص81.
2. نفسه، ص81.

يستوعب أسئلة البلاغة الحديثة وطموحاتها، لأنه لم يطلع عليها في مَظانِّها وأصولها، ولم يقنع باجترار ملخصات البلاغة المدرسية التي هَيْمنتْ على المدرسة المغربية منذ أكثرَ من قرن من الزمن.

ينفصل هذا الاتجاه (الملفِّق) عن المدرِّسين التقليديين للبلاغة العربية بمتابعته لما يجري في الساحة الثقافية؛ من مُترجمات وندوات وحوارات...الخ. وفي هذه الساحة لا تُقدَّمُ الكُتب المؤسِّسة والنظريات الصلبة[1]، بل الغالبُ عليها -وهذه إحدى عاهات الحداثيين العرب- نقلُ أخبار الأحداثِ العلمية مفصولة عن أَنْساقها وسياقاتها، والتَّشدُّقُ بالاستعارات والمبالغات التي كان دافعها عند أهلها حجاجيا، بل سجاليا: نَتج في أجواء الصراع بين البلاغة الجديدة وتاريخ الأدب، وبين الشكلانيات والأيديولوجيات. فهناك كتاباتٌ أشبهُ بالْمرطِّبات التي لا ينبغي إدخالها في معدة فارغة، وهي طابع الكثير من بيانات أدونيس والمتصادين معه إيجابا أو سلبا، بل هي طابع الكثير من شعارات رولان بارت، وتحليلات عبد الفتاح كَلِّيطُو، ومجازيات (بل مجازفات) عبد الله الغذامي، وما ورائيات أستاذنا محمد مفتاح في كتابيه الأخيرين...الخ. وإلى جانب هؤلاء يوجد الكثير من الفَراش المبثوث الطائر حول مُبالغات دريدا وريكور وغيرهما من رواد الميتافيزيقا البلاغية، أو «البلاغَة المتافيزيقية»[2]... الخ، هذا دون أن نتحدث عن بَهْلَوَانيات طه عبد الرحمن الذي كَرَّس حياتَه لإخصاء العقل العربي، فأبلغ العِنْدية العنادية إلى أعلى درجات بُؤسِها، كما تَقرأ، مثلا، في كتابه: الحق العربي في الاختلاف الفلسفي. فهو رُغاءٌ كَكُلِّ رُغاء. فقد اعتبر العقلانية مؤامرة، وأنتجَ فَلسفةً قَوميةً من تَشْقِيقات جذر: ق و م. فَأتَى بالْمُضْحِك الذي يَسْتتبعُ البُكاء المر.

حين تتحول استعارات هؤلاء (ومنها ما هو مُغْرقٌ في المبالغة، ومنها ما هو غارق في الخطأ) إلى وجْبة رئيسةٍ وحيدة، ثم تنزل هذه الوجبة في معدة فارغة، فإنها تُصبح مُسْهلَةً بكل معاني الكلمة، ثم قاتلة للحس النقدي والواقعي. تجد نفسَك أحيانا في حالة ذُهول، بلَ شَلَل كُلي أمامَ طالب باحث «يُخرجُ فيك عَيْنَيْه» مُحَمْلقاً، وهو مُوقنٌ أن ما يقوله عينُ الحقيقة، وكأنه مَلَكَ العلمَ في ساعة، بل دقيقة[3]. يعتقد أن ما يَرويه عن وَاحد من هؤلاء الأعلام يَقينٌ لا يُرد، ومَدَدٌ لا يُجد. هو مُوقنٌ

1. هذه إحدى المعوقات التي رصدها العروي في البحث الفلسفي منذ عقود. وشعار هذه الحداثة الخفيفة: التجاوز والنسخ المتواصل. استعارة تنسخ استعارة.

2. لم نبتدع الحديث عن هذه النزعة البلاغية، بل نقلنا المفهوم والمصطلح عن كونستانتان سالافاسترو Constantin Salavastru في كتابه Rhétorique et politique.

3- في ندوة نظمتها «وحدةُ البحث في البلاغة وتحليل الخطاب» بكلية الآداب بتطوان سنة 2013 قدَّمَ بعضُ طلبة الوحدة قراءةً لأعمال محمد العمري. فكان من بينهم اثنان في مُنتهى التوتر، قال أحدهما ويداه ترتعشان ووجهه ملتصقٌ بالورقة: «سأنسف تَصور العمري (أو رؤية العمري؟) من الأساس». وعندما أحال علي الأستاذ محمد مشبال عروضَ ثلاثة من الأربعة المشاركين من أجل النظر فيها قبلَ النشر، لاحظتُ أنهم لم يقرؤوا من كُتبِ العُمري غيرَ باكورتها: في بلاغة الخطَاب الإقناعي! فطلبتُ أن يقرؤوا على الأقل كتاب: أسئلة البلاغة، وقد أهديتُ كلَّ واحد منهم نسخةً منه، فلم أتلقَّ جوابا! ثم اقترحَ أحدهم مقالاً آخرَ للنشر فلم أنظرْ فيه، والآخران سَكتا! ومنهما الذي أراد أنّ ينسف من الأساس! الرابع الذي نُشر له دون أن أطلع على ما كتب جاء في مقاله خطآن قبيحا. إذا عرفتَ أن أعمال هذه الندوة مهداة لِ محمد العمري تكريما لجهده البلاغي عرفتَ معنى البحث العلمي ومعنى الكرم، عند البعض!

- مثلا- بأن «التأويل» عامٌّ شاملٌ، وبدون حدود ولا سُلَّم، وَ«العلم رأيٌ»، والفحص قراءة، والقراءة وجهة نظر، و«الفكر لغة»، و«اللغة قَدَرٌ لا مَرَدَّ له»ً وَ«الترجمة قراءة» لا يحكمها قانون، وقد تكون مسخاً فتسمى: تأصيلا، و«البلاغة مقام»، وطريقٌ واحد التوى أم استقام. و«البلاغة شحم لذيذ، واللذيذ مسموم»، و«الشعر القديم كله تكسب»، و«بلاغة الجرجاني تساوي النظم»، و«النظم يساوي النحو»، و«النحو = وحدة المعنى»، و«الإيقاع صُولْفِيج»، و»الصولفيج كتابة لمقامات موسيقة»، فَـ «الشعر موسيقى»، و«الشعر تشكيل»... كلامٌ إنشائي «تحريضي» يتحول إلى علم بقدرة «هَاذِرْ»، وسِحرِ كلامٍ مُخدِّر.

من أصداء هذه المبالغات الظرفية، والاستعارات الاستكشافية والحجاجية، والأحكام الغرائبية المقصودة تنبتُ اليوم عناوين براقة عجيبة لا معنيٍ لها؛ تجد في التراث كل قطع الغيار التي تحتاجها. وتجد فيه من «التسديد» ما يُغنيها عن الضياع في أصْقاع العقلانية الغربية المجردة. والعلم المُستباح الذي يتسع لكل هذا التلفيق والهَذَيان هو البلاغة. لماذا البلاغة؟ لأنهم سمعوا أنها باب بدون بَوَّاب. والدليل على ذلك أننا ما إن رمَينا بحجر صغيرٍ في برِكْة الخطيب القزويني حتى اختلطت الأصوات، وضاعت سكينة المكان. وطُلبَ من العمري الحضور إلى مكتب الشيخ الدسوقي[1].

المصادر والمراجع

- الخطيب القزويني، الإيضاح، دار الكتب العلمية، بيروت.
- السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت/ 1983م.
- عبد القاهر الجرجاني:
  - أسرار البلاغة، تحقيق: رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت/ 1981م.
  - دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة.

1. حين ذكرتُ جزءاً من مقام بلاغة القزويني متطرقا لجانب من حياته خطيبا وقاضيا ومتهما بالارتشاء، جاء صوتٌ بلا وجه من داخل القاعة: تحدث باسم أستاذة من بلد عربي! استنكرت الأستاذةُ المتخفيةُ وسَطَ الطالبات ما اعتبرتُه مسًّا بقدسية الإمام القزويني، لو لم أتذكر أنني في بني ملال، وفي ندوة المصطَلح البلاغي (2016) لتحسَّست «جلدي»، ثم عنقي.

نحو تحليل بلاغي حجاجي للخطاب: مُقارَبة لصورة الخطيب في المراسلات السياسية بين معاوية والحسن بن علي نموذجا[1]

محمد مشبال[2]

تقديم

من وظائف البلاغة منذ القدم التفاوض حول إرساء قيم العدل والفائدة والجمال في المجتمع، تفاوض يستبدل الخطاب بالعنف، وقد يوظف الخطاب والبلاغة لأجل ممارسة العنف في حالة تَسْويغ القتال والحروب. ولأجل ذلك كانت البلاغة هي فن الإقناع الذي يتحقق بعدة وسائل (اللوجَوس والإيتوس والباطوس).

ومن مبادئ التحليلِ البلاغي الحجاجي التساؤل عن عِلَل اختيار هذا الملفوظ دون آخر، وتقتضي الإجابةُ التساؤلَ عن مقام الخطاب وعن المخاطَب والمخاطَبين الذين يتوجّه إليهم، وعن الخطيب، وعن زمن الخطاب، وغاياته، وغير ذلك من الأسئلة التي تؤكد أن هذا الضرب من التحليل يُؤَوِّلُ الخطاب في سياق تواصلي حجاجي.

وعلى الرغم من أن التحليل البلاغي لا يفصل إجرائيا بين وسائل الخطاب، التي يقوم بها الإقناع، إلا أن الخطابات لا تجري على منوال واحد في استثمار هذه الوسائل؛ لأجل ذلك يغلب على بعضها استخدام هذه الوسيلة على أخرى، دون أن يعني ذلك إمكانية تصورها مفصولة عن بعضها البعض. فإذا كان «الإيتوس» وسيلة حجاجية مهيمنة في الخطاب السياسي على جهة العموم، فإن محلل الإيتوس في هذا الخطاب لا يمكنه أن يزعم أنّه سيتجه رأسا إلى الإيتوس، مزيلا عن طريقه كل ما له صلة بالوسيلتين الأخريين، اللتين تعتمدهما الخطابات البليغة في بناء غرضها الإقناعي؛ أي اللوجوس والباطوس؛ لأن الإيتوس لا يمكنه أن يقوم من دونهما، كما سيكشف الجزء التطبيقي من هذه الدراسة.

بيد أن المحلل البلاغي يملك حرية اختيار الوسيلة التي سيتدبّرها في النص وفق الغاية التي

1. أبو الفرج الأصفهاني، مقاتل الطالبيين، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت. .
2. أستاذ باحث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تطوان.

يتوخاها من تحليله، وإن كانت هذه الحرية مُقَيَّدة بالنص نفسه، خاصة إذا كانت غاية التحليل ليست علمية أو تعليمية، بل غاية تفسيرية و تأويلية. وغايتنا نحن تحليل النص تحليلا بلاغيا يبرز مظاهر استثمار الخطباء السياسيين لاستراتيجية الحجاج بصورهم الذاتية، هذا الاستثمار الذي تقتضيه طبيعة الخطاب السياسي في كل الثقافات والأمم.

ولّما كان الإيتوس هو الوسيلة الحجاجية التي أظهرها التحليل؛ فإننا خصصنا لها إطارا نظريا يوضح بعض الأسئلة المتعلقة بها نظريا وإجرائيا.

الإيتوس في بلاغة الحجاج

ينبغي التنبيه منذ البداية إلى أن لمفهوم الإيتوس اليوم عدة دلالات واستخدامات حسب الحقل النظري الذي يُشغّل فيه. فالإيتوس يشير بشكل عام إلى الشخص على نحو ما يبرز في الخطاب؛ إننا، كما يقول باتريك شارودو: «بمجرد أن نتكلم يتجلى جزء من وجودنا عبر ما نقوله، ولا علاقة لهذا بموقفنا الإيديولوجي، أو بمحتوى فكرنا أو برأينا، ولكنه ذو صلة بعلاقتنا بذواتنا التي نعرضها على إدراك الآخرين»[1]. يدلّ مفهوم الإيتوس في هذا الإطار على أن فعل الكلام ينطوي في ذاته على تقديم للذات، بغض النظر عن أي غرض حجاجي يمكن أن يرومه هذا التقديم؛ لأنه يشكل جزءا لا يتجزأ من طقوس التفاعل الاجتماعي في الحياة اليومية؛ لأن من يتكلم يسعى، بوعي أو عن غير وعي، إلى بناء هويته وإبراز خصائصه، دون أن يعني ذلك أنه يقصد بالضرورة إلى دعم دعوى ما، أو التأثير في الآخر بشكل من الأشكال. وقد يعني تقديم الذات (أو الإيتوس) استراتيجية منصهرة في الخطاب مثلها مثل الحوارية والحجاجية، بصرف النظر عن قيام هذا الخطاب على غرض حجاجي أو دعوى يروم إقناع المخاطَب بها، مادام كل خطاب ينطوي بشكل من الأشكال على ما تسميه روث أموسي بالبُعد الحجاجي.

بيد أن تقديم الذات في البلاغة اليونانية قام على أساس أنه «فعلٌ تأثيري» ومشروع إقناعي مرتبط بنجاعة الخطاب؛ فالإيتوس انطلق من مبدإ أنه يستحيل الإقناع دون أن يظهر الخطيب منذ البداية في صورة توحي بالمصداقية والثقة. إن الخطاب الإقناعي لا يؤثر في السامع بالحجج العقلية، أو بتحريك أهوائه فقط، ولكنه يؤثر أيضا بتقديمه لذاته في صورة قابلة للإيحاء بالثقة[2].

ولكن هل يعدّ الإيتوس فعلا حجة؟

إننا نعرف الإجابة التي قدمها أرسطو؛ فالإيتوس بالنسبة إليه هو أحد الحجج الثلاث التي يقوم عليها الخطاب الإقناعي، بالإضافة إلى اللوجوس والباطوس. بيد أن كريستيان بلانتان[3]

1 . Patrick Charauudeau, Le discours politique: Les masques du pouvoir, p66.
2 . Ruth Amossy, L’argumentation dans le discours, p15-16.
3 . Christian Plantin, Les bonnes raisons des émotions, p18.

يرى أن الحجج العقلية وحدها التي تستحق أن يطلق عليها لفظ الحجة؛ لأنها تصاغ في قضية قابلة للفحص في استقلال عن النتيجة التي تعمل على تعزيزها، كما أنها تعالج موضوعا بشكل مركزي، بينما يعد الإيتوس (والباطوس أيضا) مقاربة ثانوية للموضوع: «سلطة الإيتوس تمنح للخطاب الأساسَ، كما تمنح القوة لمختلف أنواع الحجج، ولكنها لا تشكل حجة بالمعنى الدقيق للفظ، لأنها لا تحترم الشرط القضوي. وبشكل عام، إن الحجة المتعلقة باللوجوس ينبغي أن تصاغ إما في شكل قضية فريدة، أو على الأقل في شكل خطاب قابل للتعيين، وظاهر، ومقدّم مثل حجة تشكلت في استقلال نسبي عن النتيجة. إن الحجاج في الخطّاب ينبغي أن يكّون قابلاً للدحض[..] ولأجل ذلك فإنه يتجنب المضمر»[1].

1. الإيتوس استراتيجية حجاجية

إنّ ما يهمنا في هذه الدراسة هو استخدام الإيتوس في الخطاب الحجاجي للدلالة على تأثير الذات في الآخرين؛ فلما كان كل خطاب حجاجي يروم التأثير، وكان كل خطاب يقدم صورة عن الذات، فإن صورة الذات تصبح شكلا من أشكال الإقناع والتأثير. وبناء عليه لن نهتم هنا سوى بالمفهوم الحجاجي للإيتوس، مستبعدين مفهومه العام الدال على تقديم الذات في الخطاب، أو بناء الهُوية في الخطاب. إنه المفهوم المتعلق بمجموعة من الاستراتيجيات الخِطابية التي تروم توصيل صورة إيجابية عن المتكلم أو المتلفظ؛ ترى روث أموسي[2] أن الأهمية التي يحظى بها شخص الخطيب في الحجاج نقطة جوهرية في البلاغات القديمة، التي أطلقت لفظ الإيتوس على الصورة التي يبنيها الخطيب لذاته، حتى يسهم في نجاعة قوله. بينما يرر كريستيان بلانتان[3] إن الإيتوس الحجاجي في البلاغة القديمة ليس جوهرا افتراضيا للمتكلم، ولكنه جواب عن سؤال يتعارض مع إيتوسات يقدمها متكلمون آخرون يقترحون إجابات أخرى عن السؤال نفسه؛ أي إن بناء الإيتوس عمل طباقي في أساسه؛ فالخطيب يبني صورته الذاتية في تعارض مع صور أخرى، سواء أكانت تتعلق بشخصه أم بأشخاص آخرين يواجههم ويروم التفوق عليهم.

بالنسبة إلى بلاغة الحجاج عند أرسطو، يمثل الإيتوس إحدى وسائل الإقناع الأساس؛ يقول: «الحجج الكامنة في الخطاب ثلاثة أضرب؛ ضرب منها يقوم على خُلُق الخطيب، والضرب الآخر على أهواء السامع، بينما يقوم الضرب الأخير على الخطاب نفسه، عندما يكون استدلاليا، أو يبدو كذلك»[4]. لم يبن أرسطو تصوره للإيتوس على سؤال عام: كيف يبني الخطاب صورة لصاحبه أو هوية للمتكلم؟ بل بناه على سؤال بلاغي حجاجي: كيف يؤثر الخطيب في جمهوره؟

1. Ibid, p32.
2. Ruth Amossy, L’argumentation dans le discours, op, cit, p61.
3. Christian Plantin, Les bonnes raisons des émotions, op, cit, p40.
4. Aristote, Rhétorique, p83.

إنه يؤثّر بمخاطبة عقله (اللوجوس)، وبتحريك أهوائه (الباطوس)، وبالخُلق الذي يظهر به في خطابه (الإيتوس)؛ فَخُلُقُ الخطيب «يجلب [..] الإقناع عندما يصاغ الخطاب على نحو يكون فيه الخطيب جديرا بالثقة. إننا ننجذب بشكل أكثر تلقائية وسرعة نحو الأشخاص الأخيار [..]»[1]. وبهذه الإجابة يكون قد أعلن اختلافه مع من يقرّ من البلاغيين بأن أخلاق الخطيب لا تُسْهِم في الإقناع، بل إنه يؤكد على أنّ الخطاب يستعير معظم قوته الإقناعية من هذه الأخلاق[2]، فَـ «ليس صحيحا – كما يزعم بعض الكتاب في مقالاتهم عن الخطابة – أن الطيبة الشخصية التي يكشف عنها المتكلم لا تسهم بشيء في قدرته على الإقناع، بل بالعكس، ينبغي أن يُعَدَّ خُلُقُهُ أقوى عناصر الإقناع لديه»[3]؛ وبناء على هذا التصور، تغدو مصداقية المتكلم الوسيلة الأكبر للتأثير الذي يُحْدِثُهُ خطابه. فالسامع لا يقبل التسليم بدعوى ما من دون أن يؤمن بصاحبها. وهنا يُقيم أرسطو صلة عضوية بين القول والمسؤول عنه؛ إنه باختصار يربط قوة الخطاب بصورة المصدر الذي ورد منه[4]؛ أي إنه يعدّ صورة المتكلم (الإيتوس) الحجة الأكثر نجاعة من بين الحجج التي يملكها بين يديه. ولكن ماذا كان يعني أرسطو بصورة المتكلم؟

2. الإيتوس الخِطابي والإيتوس الجاهز

ليست هذه الصورة بوصفها حجة عند أرسطو سوى التشكيل اللفظي لحضور المتكلم في الخطاب؛ فهو يقرّ بأن ثقة الجمهور في الخطيب ينبغي أن تكون نتيجة للخطاب ذاته، وليس نتيجة لمعرفة مُسْبَقَةٍ بأخلاق الخطيب: «والخطيب يُقنع بالأخلاق إذا كان كلامه يُلْقَى على نحو يجعله خَليقا بالثقة [..] وهذا الضرب من الإقناع، مثل سائر الضروب، ينبغي أن يحدث عن طريق ما يقوله المتكلم، لا عن طريق ما تظنه الناس عن خُلُقه قبل أن يتكلم»[5]. لا يتعلق الأمر إذن بالمتكلم الحقيقي المستقل عن الخطاب أو بسمعته وحظوته وغير ذلك من السمات التي تحدد شخصيته الواقعية، ولكنه يتعلق بالصورة التي يُشَكِّلها الخطاب نفسه؛ أي المتكلم باعتباره انطباعا أو خُلُقا يستخلصه السامع أو القارئ بوساطة جملة من العلامات المبثوثة في الخطاب؛ فشخصيته تتجلى عبر هذه العلامات التي لا تُحيل على ذاته، ولكنها يمكنها أن تكشف عن سِماته الشخصية بطريقة ضمنية؛ فهو لا يحدد هُويته في ملفوظات معينة، ولكننا نستخلص هذه الهوية عبر تلفظه وممارسته اللغوية؛ إنه لا يقول لنا إنه كُفْءٌ أو شريف أو ودود، بيد أننا نكتشف هذه الصفات من خلال تَلَفُّظِهِ وطريقة تعبيره واختياراته اللفظية والأشكال والأنماط الحجاجية التي يستخدمها. فأرسطو

1. Ibid, p83.
2. Ibid, p83.
3. أرسطو، فن الخطابة، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ص30..
4. Ruth Amossy, La présentation de soi Ethos et identité verbale, p17.
5. أرسطو، فن الخطابة، ص29–30..

غير معني بتطابق مظهر الخطيب في خطابه مع حقيقته الخارجية، أو على الأصح مع صورته كما تظهر في السياق الخارجي، بقدر ما هو معني بأن يكون هذا المظهر في خدمة هدف أخلاقي[1]، وهنا يلتقي الإيتوس باللوجوس والباطوس في أنّها جميعها نتيجة لاستخدام اللغة في سياق تواصلي معين. إنها بنْيات لغوية وخطابية وأسلوبية تروم تحقيق تواصل ناجع؛ فالمنظور الأرسطي «يمنح للكلام إذن قوة داخلية. إنه يقرّ له بالقدرة على إقامة تمثّلات قادرة على التأثير في الجمهور والحمل على الاقتناع»[2].

هذا التصور للإيتوس الخِطابي، أو لصورة المتكلم في الخطاب هو ما سيعبر عنه ديكرو في حديثه عما سمّي عند بعضهم ب «الأَخلاق الخَطابية»[3]، على الرغم من أنه اضطلع في نظريته عن الحجاج اللغوي، بتحويل هذا المفهوم من كونه مقولة بلاغية مرتبطة باختيار استراتيجي في مواقف وأنواع خطابية معينة، إلى مقولة لسانية وصفية عامة تصدق على أي كلام[4]؛ يقول: «إنها الأخلاق التي يصلها الخطيب بذاته بوساطة الطريقة التي يمارس بها نشاطه الخَطابي. لا يتعلق الأمر بمديح الذات الذي قد تترتب عليه نتائج عكسية تصدم السامع، ولكنه يتعلق بالمظهر الذي يمنحه له إيقاع الكلام والتنغيم الدافئ والصارم، واختيار الألفاظ والحجج (اختيار حجة أو إهمالها يمكنهما أن ينمّا على مزية أخلاقية أو عيب أخلاقي). إنني أرى أن الإيتوس مرتبط بالمتكلم باعتباره مصدرا للتلفظ؛ حيث يكتسي خصائص تجعل هذا التلفظ بدوره مقبولا أو منفرا»[5].

هناك اتفاق بين المنظور الأرسطي والمنظورات اللسانية التداولية حول أن صورة الذات (الإيتوس) تبنى بوَساطَة جهات التلفظ والقول le dire، وهي تتمثل في كلّ الوسائل اللغوية والخِطابية التي يمكَنها أن تسهم بطريقة ضمنية في إبراز خصائصه الشخصية، مثلما تنجم بالطبع عن الملفوظ والمقول le dit، وما يتلفظ به صراحة عن ذاته بوضعها موضوعا لخطابه، لأن السياق الحجاجي يفرض أحيانا على المتكلم أن يتحدث عن ذاته أو يصفها ويثني عليها، وخاصة إذا كانت صورته في السياق الخارجي قد تعرضت لما يشكك في قيمتها. وبناء على هاتين الصورتين

1. Ibid, op, cit, p24.
2. Ibid, op, cit, p19.
3. أورد ميشيل لوجيرن هذا النص لأحد البلاغيين الكلاسيكيين: «إننا نميز الأخلاق الخَطابية من الأخلاق الواقعية [..] لأنه سواء أكنا حقا شرفاء، وأصحاب شفقة وتدين وتواضع وعدالة وسلاسة في التعامل مع العالم، أم كنا، عكس ذلك، أشرارا [..]، فإن هذا هو ما نسميه بالأخِلاق الواقعية. ولكن أن يظهر شخص ما على نحو من الأنحاء بوساطة الخطاب، فإن ذلك هو ما نسميه بالأخلاق الخَطابية. ولا يهم إن كان هو في الواقع الفعلي كما يظهر أو لم يكن كذلك. لأننا يمكننا أن نظهر على نحو ما دون أن نكون بالفعل كذلك، ويمكننا ألا نظهر على ذلك النحو، مهما كنا كذلك في الواقع؛ لأنّ ذلك يتوقف على الطريقة التي نتكلم بها»، راجع:
 - Michel Le Guern, «L'éthos dans la rhétorique française de l'age classique», p284.
4. Christian Plantin, L'argumentation: Histoire, Théories et perspectives, p94.
5. Ducrot O, le Dire et le Dit, p201.

لحضور المتكلم في الخطاب ميز منجنو Maingueneau بين الإيتوس المقول éthos dit الذي يشير فيه المتكلم إلى ذاته وبين الإيتوس الموحي éthos montré الذي لا يشير فيه إلى ذاته، ولكنه يحتوي على كل العناصر التي تجعل السامع أو القارئ يكشف عن هذه الذات. وهو التمييز الذي يحيل إلى الطبيعة المزدوجة، كما أشار إلى ذلك بنفينيست Benveniste، للضمير المتكلم «أنا»؛ حيث ميز «أنا» باعتبارها ذاتا للتلفظ، من «أنا» باعتبارها ذاتا للملفوظ[1].

وإذا كان اهتمام علوم اللغة بالإيتوس مرتبطا بدراسة حضور الذات في الخطاب، فإن الإيتوس في البلاغة مفهوم مرتبط بدراسة الوسائل الخطابية التي يقدم بها المتكلم صورته على نحو يجعلها جديرة بثقة السامع. بيد أن إدراك هذه الذات في الخطاب، لا ينفصل عن الصورة المترسخة في الذهن عن هذه الذات كما حضرت في العالم أو في السياق الخارجي.

وإذا كان أرسطو يستبعد البُعد الخارجي في تحديده لبلاغة الإيتوس، فإن سالفه إيزوقراط Isocrate والبلاغيين الرومانيين من بعد[2]، منحوا الأهمية الكبيرة للصورة الجاهزة التي يمتلكها السامع عن الخطيب قبل انخراطه في خطابه؛ فما يُعرف عن سمعته وشهرته وطريقة حياته وسلوكه ووضعه الاجتماعي أو السياسي أو الثقافي وأقواله وأفعاله وإنجازاته السابقة، معطيات تسهم في فعالية صورته الذاتية وتأثيرها في السامع.

يشير مفهوم الإيتوس في هذا التصور إلى المتكلم الذي يعيش في الفضاء الاجتماعي، وتتكون حوله تمثّلات وصور نمطية لا يستطيع السامع أن يتخلص من توجيهاتها له وسطوتها عليه في أثناء تلقيه للخطاب وتفاعله مع صورة المتكلم الخطابية. وهذا يعني أن الإيتوس الخِطابي الذي أدركه السامع من الخطاب الذي يتواصل معه، والإيتوس الجاهز الذي هو حصيلة معطيات خارجية مختلفة، مفهومان متصلان، يقومان على علاقة حوارية كما تقول روث أموسي؛ «لأن الصورة الخطابية قلما تُصنع من فراغ. إنها تظهر باعتبارها إعادة تنظيم للمعطيات القائمة، بناء على الموقف وأهداف الخطاب [..] ينبغي في الواقع مراعاة أن الصورة الخطابية الجديدة ترتبط بالضرورة بتمثّلات قائمة من قبل في الفضاء الاجتماعي. إن استقلالها جزئي، مثل أي خطاب. باختصار، تُبنى صورة الذات بالضرورة في علاقتها التكوينية بالخطاب الاجتماعي، أو بحوار الخطابات interdiscours»[3].

إن المتكلم (أو الخطيب) لا يمارسِ فعل التأثير في سياق مطلق أو مجرد، وإنما يحاجج في سياق إنساني اجتماعي بناء على تصوره لمخاطَب محدّد يقوم بتوجيه الحوار والتحكّم في بناء هوية المتكلم وانتقاء سمات ومظاهر الإقناع. ففي السياق الحجاجي يُسلِّمُ المتكلم أمره للسّامع، أو يتطابق

1. Ruth Amossy, La présentation de soi Ethos et identité verbale, op, cit, p113.
2. Ruth Amossy, L'argumentation dans le discours, op, cit, p63-64.
3. Ibid, p74-75.

معه وفق صورة تستجيب للتمثلات الاجتماعية التي تشكل مرجعيته المثالية؛ وكما يقول باتريك شارودو Patrick Charaudeau: «يُصنع الإيتوس في علاقة مثلثية بين الذات والآخر وعنصر ثالث غائب يحمل صورة مرجعية مثالية: الذات تسعى إلى أن تحمل هذه الصورة المثالية، والآخر يذعن للشخص الذي يتوجه إليه بوساطة هذه الصورة المرجعية المثالية نفسها»[1]؛ أي إن المتكلم، في مسعاه الإقناعي لخلق تصديق السامع وكسب ثقته، يبني صورة ذاتية مستمدة من التمثلات الاجتماعية التي تشكل مرجعية مثالية لهذا السامع.

يقتضي هذا التصور الحواري لمفهوم الإيتوس، عدم الفصل بين الإيتوس الخِطابي والإيتوس الجاهز؛ بناء على أن الخطيب لا يقدم ذاته في الخطاب، إلا في حوار مع صور أخرى لهذه الذات السائدة في تَمَثُّلات السامعين؛ قد تكون هذه الصور إيجابية فيعمل على تأكيدها، وقد تكون سلبية فيعمل على إعادة بنائها وترميمها حتى يسترد المصداقية التي يقتضيها توصيل الغرض الحجاجي المنشود. وقد تكون هذه الصور الجاهزة حاضرة صراحة في الخطاب، وقد تكون مُضْمَرة نتلمس آثارها عالقة بالصورة الخِطابية التي شكّلها المتكلم في خطابه.

خلاصة القول، إن الإيتوس مثلما هو مرتبط بالصورة الخِطابية التي يكونها المتكلم في خطابه، فإنه مرتبط بالصورة الجاهزة عنه؛ أي بما يمتلكه السامع من معرفة بالمتكلم وبالتمثلات الاجتماعية والآراء النمطية السائدة عنه، أو معرفة بنوع الخطاب الذي ينتمي إليه نصه؛ فالمعرفة الضمنية بقواعد النوع ترسم التوقعات وتقترح تشكيلا مُسْبَقا لصورة المتكلم؛ فالصورة التي يتوقعها من خطاب علمي، تختلف عن الصورة المتوقعة من خطاب سياسي، بل إن هذه الصورة تختلف من نوع لآخر داخل النمط الخطابي الواحد؛ فالصورة المتوقعة من مناظرة سياسية متلفزة، تختلف عن الصورة المتوقعة من خطبة سياسية أمام الجماهير.

وللإيتوس عند أرسطو ثلاثة مظاهر: «ثمة ثلاثة أمور تمنح الثقة للخطيب [..] وهي اللبّ، والفضيلة والبر»[2]. وقد خضعت لعدّة تأويلات وترجمات معاصرة، بحيث لم يعد المفهوم الأرسطي للإيتوس محصورا في الجانب الأخلاقي la moralité؛ أي في صدق الخطيب وفضيلته l'areté، أو في رفقه بالسامعين l'eunoia وتعاطفه معهم؛ فإيكيهارد إيجس Eggs Ekkehard يفسّر المظهر الأول la phronesis بالكفاءة والقدرة على التفكير العقلي السليم؛ أي إنّ الخطيب يكون

1. Patrick Charauudeau, Le discours politique, op, cit, p105.
2. Ruth Amossy, La presentation de soi, op, cit, p182.
«ولابد للخطيب أن يتحلّى بثلاث خصال كيما يحدث الإقناع؛ لأنه بصرف النظر عن البراهين فإن الأمور التي تؤدي إلى الاعتقاد ثلاثة. وهذه الخصال هي: اللّب، والفضيلة، والبر..فإنهم إذا فقدوا اللب كانت ظنونهم فاسدة وآراؤهم غير سديدة، وإذا كانت آراؤهم صحيحة، فإن شرارتهم تحملهم على ألا يقولوا ما يعتقدون، أو إذا كانوا ذوي لب وخير، فإنه قد يعوزهم البر [حب الخير للناس، طيب السريرة، محبة الإحسان]». أرسطو، فن الخطابة، ص103.

جديرا بالثقة إذا نجح في إيجاد حجج وتوجيهات معقولة[1]. وعلى هذا النحو يشير هذا المظهر إلى صفة يمكن ترجمتها بالحكمة أو الكفاءة العقلية. وهي صفة لا تحيل في المقام الأول على الجانب الأخلاقي للشخص، مثلما تُحيل الصفتان الأخريان.

وإذا كانت الصّفات التي حدّدها أرسطو لظهور الخطيب بمظهر لائق يستحوذ على إعجاب المخاطَبين، صفات مُسْتقاة من طبيعة الخطابة الشفاهية في عصره؛ فإنّها تظل صفات عامّة لا يمكن التقيّد بها في تناول كافة الخطابات الحجاجية التي يزخر بها عالمنا المعاصر: الخطاب السياسي، والخطاب الديني، والخطاب الإشهاري، والخطاب الأدبي.

ولمّا كانت صورة الخطيب (أو إيتوسه) تتشكّل وفق الإطار النوعي للخطاب الذي يحتضنها كما أشرنا؛ فإن صفات الخطيب أو مظاهر الإيتوس تصبح غير محدّدة؛ إنها وليدة المقامات وأنواع الخطاب. تقول روث أموسي في هذا السياق: «إذا كان يجب على الإيتوس البلاغي أن يمتلك بعض الخصائص ذات الطبيعة العقلية والأخلاقية القادرة على إثارة الثقة والحمل على الإذعان، فإنّ هذه الصفات العامة ينبغي مع ذلك استكمالها بخصائص ملائمة للمشروع الحجاجي الذي انطلق فيه الخطيب، وللإطار النوعي الذي ينتمي إليه خطابه»[2]. من هنا كانت الصورة الخطابية التي ينتجها المتكلم عن ذاته أو المظهر الذي يظهر به في الخطاب، فعلاً تأثيريا ومكوناً حجاجياً؛ أي إن الإيتوس فعلٌ حجاجي يتشكّل وَفق حقل الخطاب ونوعه.

ويمكن التمثيل لتعدّد صفات الإيتوس وتنوعها، بالدراسة التي أنجزها باتريك شارودو[3] عن الإيتوس في الخطاب السياسي المعاصر؛ حيث قسّم الإيتوس إلى صنفين:

- صنف يتعلق بصور الذات التي تجعل الخطيب السياسي جديرا بالثقة وأهلا للتصديق. والحكم على الخطيب السياسي بأنه صادق يفيد عدة أمور هي بمثابة شروط واجبة لقيام التصديق؛ وهي أن ما يقوله يجب أن يكون مطابقا لما يفكر فيه، وأن يكون قادرا على الإنجاز والوفاء بما يعد به، وأن يكون ناجعا بحيث يحقق إنجازُه التأثير الإيجابي المطلوب. ولتحقيق هذه الشروط (الصدق والإنجاز والنجاعة) الضرورية للتصديق، يجب على الخطيب أن يظهر بمظهر الجدية والفضيلة والكفاءة[4]. وهذا الصنف من صور الإيتوس يحيل على العقل.

1. «Ethos aristotélicien, conviction et pragmatique moderne» in, Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos/ 1999. Ruth Amossy (éd.) (Lausanne : Delachaux et Niestlé, coll. Sciences des discours), p31-59.
2. Ruth Amossy, La présentation de soi, op, cit, p24.
يقول برلمان: «ما يهم في الحجاج ليس معرفة ما يراه الخطيب صحيحا أو مقنعا، ولكن معرفة رأي من يتوجّه إليهم هذا الحجاج [..] لا يستطيع خطيب، بما في ذلك الخطيب الديني، أن يتقاعس عن بذل الجهد في التطابق مع السامع».
3. Patrick Charauudeau, Le discours politique, op, cit., p87-105.
4. Ibid, p92-96.

– صنف يتعلق بصور الذات التي تَكْفل للخطيب السياسي خلق التماهي اللاعقلي للمواطن مع شخصيته؛ وهي صور ترتكز على الوجدان الاجتماعي من خلال نزوع المواطن إلى أن يذيب هويته في رجل السياسة. ويقوم هذا الصنف من الإيتوس على مجموعة من الصور أو السمات؛ منها إيتوس القوة بمعناها الجسدي والمعنوي، وإيتوس الذكاء الذي يترجح بين صورة الرجل المثقف الشريف وبين صورة الداهية بمعناها الإيجابي الدال على المهارة والحذق في التعامل مع الخصم أو العدو، وإيتوس الإنسانية المتمثل في إظهار التعاطف مع الضعفاء أو الاعتراف بمواطن الضعف أو إظهار الميولات الذاتية الحميمة، وإيتوس التضامن الذي يتجلى في إظهار مشاركته لآراء وقرارات الآخرين والإصغاء إليهم، وإيتوس الزعيم الذي يتجلى في عدة صور منها صورة المرشد الأعلى الذي تتعلق به جماعة لتحديد ذاتها والانتصار لعجزها، وصورة الزعيم الحاكم الضامن للقيم، وصورة القائد المحارب لقوى الشر؛ وهذه الصورة أكثرها سلطوية وعدوانية[1]، وهي تحيل على إيتوس يشيع في بلاغة الخطاب السياسي الاستبدادي.

3. وسائل واستراتيجيات تشكيل الإيتوس

إن الوجوه الثلاثة: الإيتوس الجاهز والإيتوس الصريح والإيتوس الْمُضْمَر، تشكل جميعها وسائل يمكن أن يستثمرها البلاغي في تحليله لهذا الضرب من الحجاج في الخطاب؛ حيث يفرض عليه تحليل الإيتوس الجاهز الرجوع إلى معرفته المسبقة بسمعة الخطيب، وبما يروج حوله من آراء وأحكام، وبوضعه الاجتماعي والمؤسسي، على نحو ما يفرض عليه الإيتوس الصريح اعتماد السمات والفضائل التي يَنْسِبها لذاته، بينما يقتضي منه الإيتوس المضمر تأويل كل العلامات اللغوية والخطابية التي يُفْتَرَض أنها تسهم في بناء صور الخطيب الذاتية، باعتبارها صورا بُنِيَت في سياق حجاجي؛ أي إن محلل الإيتوس المضمر، مضطر لاختيار العلامات التي سينطلق منها في عملية إعادة البناء والتأويل، بناء على تصور يفيد أن المتكلم في الخطاب الإقناعي يبني صورته في تعارض مع صور أخرى نسجتها خطابات مناقضة، كما أشرنا إلى ذلك من قبل.

ويُبنى هذا الإيتوس المضمر بكل الوسائل التي تتيحها اللغة بمفهومها اللساني التداولي، والأسلوبي، والعاطفي، والمنطقي. فالإحالة على الذات بمفهومها الدال على الظهور بمظهر من يروم التأثير في السامع والتحكم في إرادته بحمله على القيام بفعل ما، يمكنها أن تتحقق بعلامات لسانية وخطابية يمكن تحديدها في أشكال معينة من قبل، كما لا يمكن تحديدها في أشكال قبلية؛ وفي هذا السياق يمكن الانتفاع بالنتائج المثمرة التي انتهت إليها علوم اللغة التي اضطلعت بتوصيف المكونات اللسانية الصوتية والصرفية والدلالية والتداولية.

1. Ibid, p106-128.

الإيتوس في الرسائل المتبادلة بين الحسن بن علي ومعاوية بن أبي سفيان: بلاغة الأهواء في بناء صورة الذات في رسالة الحسن

تقوم بلاغة رسالة الحسن في الأساس على إثارة أهواء المخاطَب سواء أكان هذا المخاطَب هو خصمه السياسي معاوية بن أبي سفيان، الذي وجّه إليه رسالته، أم كان هو قارئ الرسالة الضمني، الذي لم يغب عن بال المرسل (وهو أي قارئ مسلم)، وينبغي استثمار هذه الازدواجية على مستوى التواصل في تحليل النص، كما تقوم على استراتيجية تقديم الذات على نحو يبرز جدارته بالسلطة. وقد اعتمد الحسن في بناء هذه البلاغة على جملة من الاستراتيجيات التي أراد بها إيقاع التصديق لدعواه بأحقيته بالخلافة، التي اغتصبت من جماعته ظلما؛ بناء على هذا يقوم خطاب الرسالة على إثارة الغضب والنقمة والسخط على كلّ من شارك ويشارك في هذا الظلم باغتصاب هذه الأحقية، مثلما يقوم على مجموعة من الوسائل الخطابية التي تسهم في تشكيل سمات صورة الذات الجديرة بالثقة. وفي ما يأتي هذه الاستراتيجيات والوسائل الخطابية المعتمدة:

أ. محكي تاريخي درامي لظلم آل البيت

يحكي في رسالته حكاية تعرض آل البيت إلى ظلم تاريخي بسبب انتزاع أحقيتهم بالسلطة؛ يقوم هذا المحكي على رصد تعاقب الأوضاع:

الوضع الأولي = تبليغ الرسالة وتشريف قريش

الوضع الثاني = تنازع السلطان (ظلم مقبول)

الوضع الثالث = استلام السلطان

الوضع الرابع = تنازع السلطان (ظلم بيّن)

ينزع هذا المحكي إلى إظهار الآخر في صورة الظالم المغتصب للحق، في مقابل إظهار الذات في صورة الفضيلة والحكمة:

- روي المحكي بصيغة المتكلم الجمع للدلالة على أن الاختلاف حول من يمتلك السلطة ليس محصورا بين الحسن بن علي ومعاوية، بل بين أتباع علي من جهة وبقية المسلمين. فالرسالة تروي حكاية جماعة مظلومة.

- وقد تضمن المحكي ملفوظات صريحة على إيقاع الظلم عليهم: «لم تنصفنا قريش»، «باعدونا واستولوا بالاجتماع على ظلمنا ومراغمتنا»، «توثّب المتوثبين علينا في حقنا».

- كما تضمن ملفوظات دالة على التعجّب، أو التنبيه إلى هذا الظلم وإثارة الغضب عليه: «وقد تعجّبنا لتوثب المتوثبين»، «فليعجب المتعجّب من توثّبك يا معاوية».

- كما تضمن ملفوظا يظهر جماعة آل البيت، التي ينتمي إليها الحسن بن علي في صورة من يحتكم إلى العقل والمصلحة الجماعية، ولا يؤثرون مصالحهم الذاتية: «فأمسكنا عن منازعتهم مخافة على الدين..». (إيتوس الجماعة المبني على الحجة النفعية؛ أي الإمساك عن الصراع حول السلطة، لما قد ينجم عن ذلك من آثار وخيمة على الدين).

خلاصة القول في استراتيجية هذا المحكي؛ إنه سرد درامي يقدم الآخر أو الخصم السياسي في صورة ظالم اغتصب حق الجماعة في ممارسة السلطة؛ وهو ظلم تكرّس تاريخيا منذ وفاة الرسول صلى الله عليهوسل،. في مقابل تقديم الذات (الفردية والجماعية) في صورة الحارسة على الدين ومصلحة المسلمين. وبناء عليه؛ يضطلع هذا المحكي بإثارة غضب المخاطَبين المسلمين على الخصوم، وتأييد دعوى المرسل بجدارته وأحقيته في ممارسة السلطة.

ب. استراتيجية التنقيص من قيمة الخصم

أشرنا في الاستراتيجية السابقة إلى حرص المرسل في محكيه التاريخي الدرامي على إظهار معاوية في صورة خصم سياسي يكرّس ظلما تاريخيا لحق بأتباع علي. ولم يكن غرضه من ذلك سوى التقليل من قيمته وسحب الثقة منه؛ وهو ما سيتجلى بوضوح في عديد من الملفوظات الوصفية التي عدّد فيها المرسل صفاته السلبية التي تجعل منه شخصا غير جدير بالسلطة في المتخيّل الاجتماعي والثقافي الإسلامي للمخاطَبين في ذلك العصر: «من دون فضل في الدين»، «من دون أثر في الإسلام»، «ابن حزب من الأحزاب»، «ابن أعدى قريش للرسول ﷺ».

وتتجلّى هذه الاستراتيجية أيضا في توعّده بالموت والعقاب الإلهي، مستخدما التأكيد تارة بأسلوب القسم وأداتيْ التأكيد (اللام والنون): «تالله لتلقينّ عن قليل ربّك». وتارة باستخدام فعل الماضي للدلالة على المستقبل على سبيل منح المعنى حضورا آنيا ملموسا، وكأنه يقدم شاهدا على دعواه، وللتأثير في المرسل إليه (معاوية) وإثبات مصيره عند الله.

كما يتجلّى التقليل من قيمته في سلسلة من أفعال الأمر والنهي على سبيل التحذير؛ إذ تجعل من جهة أولى الحسن، باعتباره آمرا وناهيا، في موقع الاستعلاء، كما تجعل من جهة أخرى معاوية، باعتباره مأمورا ومنهيا، في موقع أدنى قدرا: «واتق الله، ودع البغي، واحقن دماء المسلمين، فوالله مالك خير في أن تلقى الله من دمائهم بأكثر مما أنت لاقيه به، فادخل في السلم والطاعة، ولا تنازع الأمر أهله، ومن هو أحق به منك..».

ينطوي هذا التحذير على وضع خصمه في موضع المذنب الذي يستوجب الصلاح، لأجل ذلك فهو غير جدير بالسلطة.

ت. الحجاج بالعواقب

من الوسائل الخطابية التي استخدمها المرسل في إثارة الأهواء؛ تخويف المخاطب مما يمكن أن ينجم عن الامتناع عن المبايعة من نتائج وخيمة. إن غرض المرسل إثارة سخط المتلقي على موقف معاوية المتشبث بالخلافة والرافض للمبايعة، وحمل المرسل إليه معاوية على الإذعان لدعواه، عندما يخيّره بين النتائج الإيجابية للمبايعة (حقن الدماء)، وبين النتائج السلبية لرفض المبايعة (إهدار الدماء).

ث. بناء صورة للذات

أشرنا سابقا إلى أن المرسل قدّم الجماعة التي ينتمي إليها باعتبارها جماعة مظلومة يحوجها الإنصاف، مثلما قدمها (وقدّم ذاته الفردية أيضا) في صورة الحريص على الدين والمؤثر لمصلحة الأمة الإسلامية؛ وبذلك ترجّح تقديم الذات بين إثارة تعاطف المسلمين مع محنة الجماعة، وبين الثقة في جدارتهم بالسلطة؛ أي إن تقديم الذات اضطلع هنا بوظيفتين: وظيفة وجدانية، ووظيفة أخلاقية.

وفي نص الرسالة عدة وسائل أسهمت في بناء صورة المرسل (الحسن بن علي)؛ منها ما سبقت الإشارة إليه، ومنها ما سنذكره هنا من قبيل الدعاء الذي يدعو فيه الله أن يسبغ عليه صفات حميدة تنزله منزلة المؤمن التقي، ومنها تحذيره لمعاوية حتّى يمنع عن نفسه الذنب ويبرئ نفسه أمام الله، عملا بالمثل القائل: «أعذر من أنذر»، تحذيرا يجلب له ثقة المسلمين في حال قتاله لمعاوية. ومنها مطالبته بمبايعته حقنا للدماء، ومنها الأوامر والنواهي التي تظهره في صورة من يتحدّث من موقع الشرعية الدينية والأخلاقية، ومنها إيمانه القاطع بأحقيته بالخلافة مستخدما أسلوب التأكيد وأسلوب وضع ما يجب أن يكون موضع الكائن: «إنّك تعلم أنّي أحقّ بهذا الأمر».

جملة القول في بلاغة هذه الرسالة، إنها انطلقت من موضع الظلم الواقع تاريخيا على آل البيت في حرمانهم من الإمساك بزمام السلطة (الحكاية التاريخية الدرامية التي رواها تقوم على موضع الظلم)، في أفق إثارة تعاطف المسلمين معهم وإثارة السخط على خصومهم، وعلى رأسهم معاوية الذي ينازعه السلطة في اللحظة الآنية. وليس استحضار المخاطَب المباشر بالرسالة (أي معاوية) استثناءً؛ فهو مدعوّ إلى تصديق الحكاية والاقتناع بدعوى خصمه والإذعان لطلبه بالمبايعة والتخلي عن التمسك بالسلطة.

إعادة الاعتبار لصورة الذات في رسالة معاوية بن أبي سفيان

ينبغي أن نستحضر في هذا التحليل البلاغي الحجاجي المقام الذي كتبت فيه الرسالة؛ وهو مقام الردّ على دعوى الحسن بتعرض آل البيت إلى ظلم تاريخي بحرمانهم من السلطة، وعلى دعواه

التي يقلّل فيها من قدر معاوية ويطعن في جدارته بممارسة السلطة، كما ينبغي أن نستحضر طبيعة المخاطَب الذي يتوجّه إليه معاوية ووظيفته في بناء خطاب رسالة الردّ؛ فالحسن ليس أي مخاطب، إنه حفيد الرسول ﷺ، الذي ينبغي مراعاة مكانته الدينية والاجتماعية بقدر ما ينبغي مراعاة مشاعر الظلم التي تعتمل في صدره بصرف النظر عن الموقف السياسي الحقيقي لمعاوية منها.

هذه أهم سمات المقام التواصلي التي ينبغي استحضارها في أثناء تحليل رسالة معاوية؛ لأجل ذلك قامت بلاغتها على تفنيد دعاوى خصمه:

- تفنيد خطاب الاتهام في رسالة الحسن.
- تفنيد دعوى الحسن بعدم جدارته بالخلافة.

وبناء على هذين الموقفين ارتكزت بلاغة الرسالة على مكونين حجاجيين مهيمنين:

- تقديم حجج عقلية يقوّض بها دعوى الخصم ويثبت دعوى نقيضة (اللوجوس).
- تقديم الذات على نحو يظهر جدارتها بالسلطة، بل وأحقيتها بها من الخصم (الإيتوس).

إذا كانت الحجج العقلية اقتضاها الردّ على خطاب الاتهام، فإن حجة الظهور بمظهر الجدير بثقة المسلمين لتولي خلافتهم، اقتضاها موقف الخصم المناقض الذي سعى فيه إلى وضع شخصه موضع شكٍّ، ودعوى بعدم جدارته بالخلافة؛ فتقديم الذات هنا تشكّل في حوار صريح مع صورة مناقضة سعى خطاب الخصم إلى ترسيخها؛ ولأجل ذلك ينبغي أن ننظر إلى الإيتوس في هذه الرسالة باعتباره حوارا صريحا مع صورة الذات التي شكلها الآخر (الخصم السياسي) أو مع إيتوس آخر نقيض؛ أي إنه إيتوس حواري حجاجي يقوم على تقديم الذات بشكل يجعله مكونا إقناعيا يسهم في تفنيد دعوى الخصم وإثبات دعواه (أنا أجدر منك بالخلافة!أنا الأصلح لها).

لكن كيف شكّل المرسل صورته الذاتية (أو إيتوسه)؟ ما هي الوسائل اللسانية والخطابية والبلاغية التي أسهمت في بناء هذه الاستراتيجية الإقناعية؟

أ. تأكيد فضائل وأعمال الرسول ﷺ، الواردة في رسالة الحسن بن علي.

ب. الردّ على خطاب الاتهام والظهور بمظهر الحكيم اللبيب.

سعى معاوية إلى تفسير موقفه مما حدث في قضية الخلافة بعد موت الرسول ﷺ، وإثبات أحقية أبي بكر، نافيا تهمة الظلم عن قريش، مبرئا إياها من الإساءة لآل البيت. وفي ما يأتي مجموعة من المواضع والحجج التي قدّمها لتأييد دعوى أحقية أبي بكر بالخلافة:

1. موضع الكيف (مكانة قريش من نبيها، ومكانة أبي بكر باعتباره: أقدم في الإسلام، وأعلم بالله، وأحب الله، وأقوى على أمر الله).

2. حجة السلطة (اختيار أبي بكر يستمد قيمته من قيمة الذين اختاروه: الأمة وصلحاء الناس، وذوو الحجى والدين والفضيلة والناظرون للأمة).

3. قيمة المنفعة والصلاح (اختيار يقوم على ترجيح المنفعة والصلاح للإسلام وأهله).

وبهذه الحجج ينفي معاوية أن يكون قد وقع ظلمٌ على آل البيت، أو إنكارٌ لفضلهم وسابقتهم وقرابتهم من النبي ﷺ، ومكانتهم في الإسلام وأهله. إنه اختيار اقتضته مصلحة الإسلام وأهله ودعّمته حجج أخرى. وعلى هذا النحو من المُحاجَجة يكون معاوية قد قدّم ذاته في صورة شخص يحترم خصمه ويخاطب عقله.

الفصل بين الرجل وأعماله

ومن الوسائل الخطابية الأخرى التي استخدمها معاوية للردّ على خطاب اتهام الحسن للخلفاء المسلمين وغيرهم باغتصاب الخلافة؛ إشارته إلى عدم التناسب بين هذا الخطاب وبين صورة الحسن بن علي الأخلاقية والدينية والاجتماعية؛ فلا يليق به أن يكون صاحب هذا الخطاب؛ إنه يدعوه إلى التخلي عنه لما قد يجلب له من مساوئ. هذا الفصل بين القول وصاحبه، يمثل في هذا السياق وسيلة للحفاظ على صورة الشخص. وقد مكّن هذا الإجراء الخطابي الحجاجي معاوية من تحقيق غايتين؛ أولا، الردّ على خطاب الاتهام. ثانيا، الظهور بمظهر الشخص الفاضل الذي يحترم آل البيت ويقدر مكانة الحسن الدينية ويعلي من صفاته الذاتية، على الرغم مما ينطوي عليه هذا الإجراء من نقد مضمر لموقفه، لكنه يظل نقدا يحفظ ماء وجه الحسن.

استراتيجية التأدب في معاملة الخصم

قدّم معاوية جملة من الحجج العقلية التي تظهر أحقيته بالخلافة، وهي حجج تقوم على مَوضِعَيْ الكم والكيف: (أطول ولاية، أقدم تجربة، أكثر سياسة، أكبر سنا). لكن على الرغم من حرصه الشديد على تقديم ذاته باعتباره الأجدر بالخلافة، إلا أنه كان حريصا على ألا يسيء لصورة الحسن حتّى وهو ينزع عنه أحقّيته بالخلافة ويظهره في صورة أقل رتبة من حيث الجدارة بالسلطة. يخاطبه قائلا: «ولو علمت أنك أضبط مني للرعية، وأحوط على هذه الأمة، وأحسن سياسة، وأقوى على جمع الأموال وأكيد للعدو، لأجبتك إلى ما دعوتني إليه، ورأيتك لذلك أهلان ولكني قد علمت أني أطول منك ولاية [..]».

يُفْضي هذا القول إلى نتيجة واضحة هي أحقية معاوية بالسلطة، بيد أن الطريقة التي يقرّر بها تلك الأحقية لا تحمل هجوما على الخصم بقدر ما تراعي مقامه الديني والاجتماعي؛ إذ يحرص على أن يوصل له ولقراء الرسالة من المسلمين، أنه احتكم في الإمساك بالسلطة إلى ما يوجبه العقل، لا ما توجبه عوامل ذاتية.

ومن مظاهر هذا التأدب في معاملة الحسن إغراؤه بالخلافة بعده وبأمور أخرى: «فادخل في طاعتي ولك الأمر من بعدي، ولك ما في بيت مال العراق من مال، بالغاً ما بلغ، تحمله إلى حيث أحببت، ولك خراج أي كور العراق شئت، معونة لك على نفقتك، يجبيها لك أمينك، ويحملها إليك في كل سنة، ولك ألا يُستولى عليك بالإساءة، ولا تقضي دونك الأمور، ولا تعصى في أمر أردت به طاعة الله عزّ وجلّ».

لقد قام حِجاج معاوية على تقديم صورة فاضلة عن ذاته، وبناء عليه، شَكَّلَ الإيتوس أهم الاستراتيجيات الحجاجية التي استخدمها معاوية في رسالته، خاصة وأنّ المقام التواصلي كان يتطلب منه أن يظهر بمظهر اللبيب، الذي يحاجج خصمه بحجج عقلية ويتأدب في معاملَته دون أن ينزلق إلى تجريحه مراعيا مقامه الديني. بيد أن خطاب معاوية سيتغير بتغير المقام والمخاطَب كما في رسالته الأخيرة التي توجّه بها إلى عماله.

خطاب معاوية إلى العمال وتبرير القتال

استمر التراسل بين الرجلين دون أن يتزحزح أحدهما عن موقفه؛ حيث واصل معاوية تحذيره للحسن من مصير لا يستحقه، وترغيبه في الخلافة بعده، مثلما واصل الحسن بن علي أمره لمعاوية باتّباع الحق. هذا المقام كان كفيلا لمعاوية بأن يحسم موقفه ويتوجّه إلى عماله بخطاب يضع فيه حدّا للتفاوض مع خصمه حول الخلافة، منتقلا إلى خطاب يقدّم فيه الحجج المسوّغة لقتال خصمه؛ وفي ما يأتي هذه الحجج:

- وصفه لخصومه السياسيين بأوصاف تقدح في قيمتهم؛ إذ يصفهم ب «العدو» وال»قتلة» و»أهل البغي والعدوان»؛ ومثل هذه الأوصاف تشكل مقدمة حجاجية لتسويغ دعوى قتالهم (حجة آد هومنيم وهي حجدة سببية في سياق الخطاب).

- يصف اغتيال وقتل علي بن أبي طالب بأنه ينطوي على تدبير إلهي، كان من نتائجه تَفَرُّقُ واختلاف أصحابه، ولُجوءُ أشرافهم وقادتهم إليه، طالبين الأمان لأنفسهم وعشائرهم؛ ولعل هذا أن يمثّل أيضا سببا مقنعا لتسويغ دعوى القتال (حجة سببية).

على هذا النحو يكون معاوية قد قدّم لعمّاله وأنصاره حجتين سببيتين يسوّغ بهما دعواه لقتال خصومه؛ فهم من جهة يتصفون بصفات العدو الذي يستحق القتال، ومن جهة أخرى أصبح حالهم من التفرق والاختلاف ما يُوجِبُ قتالهم حماية لهم.

وبتقديمه لهاتين الحجتين يكون قد قدّم نفسه في رسالته إلى عماله في صورة أخلاقية؛ فهو من جهة أولى يدافع عن نفسه ضد عدو نعته بأسوإ الصفات، ومن جهة ثانية يقدم نفسه في صورة المُغيث الذي يقاتل استجابة لطلب جهات من هذا العدو. وبناء عليه يكون معاوية قد قدّم خطابا

حجاجيا استثمر فيه الحجاج بالأسباب، كما استثمر فيه خصائصه الأخلاقيه باعتباره يخوض قتالا شريفا لا يجور فيه على خصومه.

خلاصة

حاولت في هذه الدراسة أن أبين أن الإيتوس متعدد الدلالات؛ فهو يمكن أن يكون مفهوما عاما طبيعيا في أي خطاب كما هو سائد في تصورات اللسانيات التداولية وتحليل الخطاب على سبيل المثال لا الحصر، كما يمكن أن يكون استراتيجية يقصدها المتكلم في خطابه لأجل الإقناع كما هو سائد في النظرية البلاغية. كما حاولت أن أبين أن للإيتوس عدة وجوه؛ فقد يدل على السمعة التي يحظى بها المتكلم خارج النص الذي يواجهه السامع، وهو الإيتوس الجاهز كما اصطلحت عليه روث أموسي. وقد يدل على الصورة التي يرسمها المتكلم لذاته في ما يشبه البورتريه الذاتي؛ إذ يعمد الخطيب إلى ذكر سماته وفضائله. وقد يدل أخيرا على الصورة الذاتية التي يستنتجها المتلقي من علامات الخطاب المختلفة، وفي هذه الحال يكون الإيتوس تشكيلا لغويا خطابيا؛ قد يكون مقصودا وفق منظور البلاغيين، وقد لا يكون مقصودا وفق منظور اللسانيين التداوليين وغيرهم. وقد استثمرت هذا المفهوم إجرائيا في تحليل بلاغي لنصوص من الخطاب السياسي العربي القديم متمثلة في المراسلات السياسية التي جرت بين الحسن بن علي ومعاوية بن أبي سفيان حول الخلافة.

المصادر والمراجع

أ. العربية

- أرسطو طاليس، فن الخطابة، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية.

- أبو الفرج الأصفهاني، مقاتل الطالبيين، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت.

ب. الأجنبية

- Aristote, Rhétorique, le Livre de Poche/ 1991.
- Christian Plantin, Les bonnes raisons des émotions, Principes et méthode pour l'étude du discours émotionné, Peter Lang SA, Berne/ 2011.
- Christian Plantin, L'argumentation: Histoire, Théories et perspectives, presses universitaire de France, éditions/ 2005.
- Ducrot O, le Dire et le Dit, Paris Minuit /1984.
- EGGSEkkehard, «Ethos aristotélicien, conviction et pragmatique moderne» in, Images de soi dans le discours. La construction de l'éthos. 1999. Ruth Amossy (éd. Lausanne: Delachaux et Niestlé, coll. Sciences des discours)
- Michel Le Guern, «L'éthos dans la rhétorique française de l'age classique», stratégies discursives, Lyon, PUL/ 1977
- Patrick Charauudeau, Le discours politique: Les masques du pouvoir, éditions Vuibert/ 2005.
- Ruth Amossy, L'argumentation dans le discours, Armand Colin, Paris/ 2010.
- Ruth Amossy, La présentation de soi Ethos et identité verbale, PUF/ 2010.


د. فضيلة قوتال
حجاجية الشروح البلاغية
وابعادها التداولية
كنوز المعرفة

الترجمة


القدسي والدنيوي
في السرد العربي
مصطفى النحال
دراسة

التصورات المختلفة حول التداولية[1]

تأليف: جورج كليبر[2]
ترجمة: جواد ختام[3]

لا جدال في أن الحدث البارز ضمن حقل اللسانيات خلال السنوات الأخيرة هو مجيء التداولية. فبعدما ظلت لعشرات السنوات شبه مجهولة، (والإحالة هنا إلى غياب مدخل معجمي للفظ التداولية في بعض المعاجم اللسانية لهذه الحقبة)، غدت التداولية صيحة العصر، وحقلا في أوج توسعه، على نحو ما يشهد على ذلك العدد الهائل للمقالات، والمصنفات، والمجلات، والندوات المخصصة في الآونة الأخيرة لأسئلة التداولية[4]. في هذا الصدد، تطالعنا ثلاثة مؤشرات دالة: أولها ظهور مجلة مكرسة للتداولية منذ ثلاث سنوات (عنوانها التداوليات، مجلة فصلية متعددة التخصصات لدراسة اللسان، أمستردام)، ثانيها إعداد ج. فرشورن J. Verschueren فهرسة مهمة للدراسات التداولية (التداوليات: فهرسة مفصلة، مع إحالة خاصة لنظرية أفعال الكلام، 1978، تُنجز كل سنة)، وآخرها بروز بعض الأسئلة التداولية في المقررات الدراسية (الإحالة على سبيل الذكر إلى «من الجملة إلى النص» للسلك الثالث، من تأليف كومبيت B. Combettes، وفريسون J. Fresson وتوماسون R. Tomassone، ديلكراف Delagrave،1980). وتتعدد الأسباب المفسرة لازدهار التداولية. ففي البدء هناك تفسير داخلي، ذو بعد تاريخي-لساني. إذ يندرج مجيء التداولية منطقيا في حلقة تطور الدراسات اللسانية. ومن الطبيعي أنه بعد تطور دراسة التركيب، ثم الدلالة، ازدهرت التداولية. أما التفسير الثاني فذو طبيعة خارجية، يمكن التماسه في الفشل المرتبط بالنحو التوليدي التحويلي.فالامتعاض الناجم عن إدراك مناحي قصور النحو عند شومسكي، ومحدوديته لم يكن إلا ليخدم تطور التداولية. فكثير من اللسانيين التوليديين، المحبطين مما بلغه النحو التوليدي التحويلي، انتظروا تحقيق مكاسب كثيرة، لكن انتهى بهم المطاف إلى تبني إطار نظري أكثر اتساعا وقوة، تتيحه لهم التداولية. وقد مثّل هذا الأمر وهو تفسيرنا الثالث في محتواه أرضية خصبة للثأر، على حد السواء، من أولئك الذين امتثلوا بطريقة سيئة لمعايير دي سوسير، في ما يتعلق بالفصل بين

---

1. Georges Kleiber: Les différentes conceptions de la pragmatique ou pragmatique où es-tu ? In: L'Information Grammaticale, n°12, 1982. p3-8.

2. جامعي فرنسي، وباحث في علم اللغة.

3. باحث، كلية الآداب، الرباط.

4. الإحالة على الفهرسة التي أعدها ديلر A.M. Diller في نهاية العدد 42 من مجلة اللغة الفرنسية (ص 103-107).

اللسان والكلام، ولأولئك الذين وجدوا الشكلانية الصارمة والجافة عند التوزيعيين والتوليديين فقيرة وضيقة.

1. مفارقة: توافق التعريفات، واختلاف التصورات

يتفق معظم اللسانيين، تقريبا، على تعريف التداولية بوصفها دراسة لاستعمال اللسان le langage، وباعتبارها وصفا للسان في تجسيده العملي، و«للسان داخل السياق[1]. وألفاظ الاستعمال، والعمل، وكذلك السياق أو الخطاب، تؤدي وظيفة القاسم المشترك لمختلف التوصيفات المقترحة. لكن، خلف هذا التعريف الواضح ظاهريا، يتوارى على نحو مفارق، تعدد محيّر في المفاهيم التي تنجم عنها اختلافات كبيرة في مجال تطبيق التداولية. فبمجرد الشروع في تعيين حدود التداولية، ومكانتها داخل علم اللسانيات، حتى تنبثق اختلافات، على نحو يجعل لفظ التداولية، رغم إجماع التعريفات، لا يشمل، في النهاية، الوقائعَ نفسها بالنسبة للجميع. مما ينجم عنه لبس متواتر، ومؤسف.

ولهذه الاختلافات، في نظرنا، سببان. ففي المصدر المباشر للتباينات المسجلة، يوجد مفهوم مركزي لاستعمال اللسان، من حيث مكانته اللسانية المحددة بطريقة سيئة، وشساعة المجال الذي ينفتح عليه. ومفهوم استعمال اللسان يكشف عن تصور نظري ومنهجي على تخوم غير محددة ومتحركة، مما يفسح الفرصة للتأويلاتالمتعارضة. كما يغطي استعمال اللسان، من ناحية أخرى، حقلا للبحث على قدر من الشساعة والتنوع. مما يتيح لنا التساؤل جديا حول إمكانية بلوغ وصف حقل رحب ومعقد، على نحو ما تظهر التساؤلات التي توسلت بها كرنيغ (1979) Grunig، ص 7 لمحاصرة موضوع الدراسة التداولية، ماذا نفعل حين نتكلم؟ وما أثر اللسان أو فائدته؟ ما غاية المتكلم حين يتوجه بالحديث لمخاطَبه؟ كيف يتصرف المتخاطبان مع بعضهما أثناء الحديث؟ وعلى وجه التحقيق، إن التداولية تنتمي لا للسانيات فقط، وإنما لعلم الاجتماع وعلم النفس، وفلسفة اللغة، وعلم الأخلاق إلخ.

والحالة هذه، فإن الإطار النظري والمنهجي القادر، بصفة حاسمة، على الإمساك بتعدد التخصصات interdisciplinarité المشار إليه، لا يزال بصفة جوهرية مفقودا،رغم الجهود المبذولة، ورغم التطورات المنجزة في هذا الاتجاه خلال السنوات الأخيرة[2]من هنا، يجوز الحديث عن تأخر«ملازم»[3] للتداولية، بل حتى رفضها من لدن بعض اللسانيين، أو التشاؤم في ما يتعلق بمستقبلها. ومن هنا أيضا ينشأ التعارض الحتمي بين التصورات المختلفة حول التداولية.

1. عنوان الإصدار الذي نشره باريت H. Parret سنة 1980.
2. تتعارض البحوث الدقيقة مع الأعمال ذات المنحى النظري والمنهجي التي تحاول جعل التداولية علما، وتحديد علاقاتها مع الفروع اللسانية الأخرى، وتشييد نماذج وصفية ملائمة.
3. لا ينبغي نسيان جهود الرواد، من ضمنهم بوهلر K.Buhler وجاكبسون R. Jakobson، وبنفنيست E. Benveniste.

إلى كل هذا ينضاف سبب ثانٍ، وأخير، مداره حول مختلف الروافد المساهمة في تطور التداولية. فقد ازدهرت هذه الأخيرة في ثلاث بيئات مختلفة: عند المناطقة، من خلال مشكل مركزي محوره تحديد قيمة حقيقة جمل مثل «أذهب» بما تتضمن من إشاريات، وعند الفلاسفة، من خلال مفهوم أفعال الخطاب، باعتباره موضوع اهتمامهم، وأخيرا عند اللسانيين خلال إثارتهم للجدل حول قضية العلاقة بين الدلالي التأويلي/ الدلالي التوليدي. ولهذه البيئات المختلفة تاريخيا دور مؤثر في صياغة التصورات التداولية المتنافسة.

وقد لاحظ وينريش U. Weinreich سنة 1963 أن التداولية لا تتوافر على موضوع محدد بدقة، وأنها كانت في الأخير المكون اللساني الأقل وضوحا وصرامة. أما في الوقت الراهن، فإن التداولية بالتأكيد لا تستحق حكما قاسيا من هذا القبيل، ولكن ينبغي، مع ذلك، الاعتراف بأنها أبعد عن بلوغ مرحلة الإجماع اللساني. إذ ما يزال الغموض والالتباسوالإبهام يلازم لفظ التداولية. وهذا المقال لا غاية له سوى تبديد بعض هذه النعوت من خلال وصف مختلف تصورات التداولية، والصعوبات التيتثيرها.

2. التداولية بوصفها قاعدة شاملة للنظرية اللسانية

انطلاقا من هذا التصور الموروث عن ش.س. بورس (1931-1935) C.S Peirce ليست التداولية سوى مكونٍ لساني، حالها في ذلك كحال الصواتة والتركيب والدلالة، لكنها تمثل نظرية حاضنة وموحدة لكلِّ الفروع اللسانية. ومن داخل نظرية لسانية موسعة، كل أثر لساني(من قبيل «ملحق ب» أو «يندرج ضمن») يغدو في نهاية المطاف تداوليا. هكذا، تتحدد التداولية عند وينريش (1972، ص34) بوصفها «نظرية لمجموع مجال الكفاية اللسانية». وسنستشهد أيضا بأبوسطال L. Apostel (1980، ص306) الذي اعتبر أن فرضية إدماج نظرية الخطاب وأفعال التواصل ضمن نظرية عامة للفعل ينبغي أن تفضي «إلى نَحْوٍ ودلالة (...) يتأسسان على نظرية للفعل». ومثل هذا الموقف الموسع يجد تفسيره من خلال البحثً في تيار فلسفي يُسمى «الذرائعية le pragmatisme» (الإحالة على ش. س. بورس1935 – 1931 ،C.S. Peirce وج. مياد G Mead،1938). والذرائعية باعتبارها مذهبا فلسفيا، تروم إعلاء مكانة النافع على حساب الحقيقي، والفعل على حساب الفكر. وتطبيق هذا المبدأ على اللغة يفضي إلى إلحاق التركيب والدلالة بالنافع والعملي، وفي المحصلة جعل التداولية ملتقى كل الفروع اللسانية الأخرى.

ويستبطن مثل هذا التصور خطرا يتمثل، أخيرا، في تحجيم الحقول اللسانية الأخرى، والعناية، تخصيصا، بالاقتصاد المعنوي. ورغم أن لهذا التوجه الموسع مناصرين قلائل، فإن السعي لإنكار وجود الدلالة على حساب المعنى «السياقي» لوحده يتجلى في عدة كتابات تداولية. فعلى سبيل الذكر في النموذج النصي ل ج. بيتوفي (1974) J. Petofi يظل المكون التداولي ملحقا بالمعطيات الدلالية. ومن هذا المنظور كذلك يعد مقال ج. سورل J.R. Searle حول المعنى الحرفي هو الآخر دالا، حيث

يخلص الكاتب إلى أن مفهوم المعنى لا ينطبق نسبيا إلا على سياق خطابي ما. وهو المنحى نفسه الذي سلكه الفلاسفة السببيون Les Philosophes Causalistes أمثال س. كريبك (1972) S. kripke، وم. دوفيت (1976) M. Devitt، الذين استندوا لأسماء الأعلام، ليعبروا عن خلوها من المعنى، وليرفضوا المحتوى الدلالي أيضا لأسماء مثل «ذهَبٌ» و«قطة» إلخ.

أما الخطر الثاني الناجم عن التصور الكلي، فيتمثل في الانتهاء إلى عملية نسخ صناعية «لأصباغ» التداولية، والمكتسبات السابقة لكل من التركيب والدلالة. وقد نددت ب. ن. كرنيغ بالخطاب «شبه النحوي» الذي يتأسس على التصريح مثلا بأن المتكلم يعمد إلى تعداد الموضوعات التي حصرها من خلال استعمال الاسم.

3. التداولية بوصفها فرعا للسانيات:

هناك اختياران كبيران للتمييز. فمن جهة، هناك فئة تنظر إلى التداولية باعتبارها مكونا للتداولية، يتعارض مع باقي المكونات، أي التركيب والدلالة. نتحدث في هذه الحالة عن التداولية المستقلة Pragmatique Autonome. ومن جهة أخرى، هناك من يقحمون التداولية في المستويات المختلفة للتحليل اللساني، برفضهم الفصل بين المكونات السالفة. وسنسمي هذا التيار الأخير بالتداولية الموسعة Pragmatique éclatée.

1.3. التداولية المستقلة: تيار الاختزاليين les minimalistes

يختزل بعض اللسانيين أمثال بارهيل (1954) Y. Bar-Hille، وكاليش (1967) D. Kalish ومونتيك R. Montague 1968 و1970 دون مُوارَبَة التداولية فقط في دراسة الإشاريات (أو الموصولات les embrayeurs أو أسماء الإشارة، أو ظروف الزمكان، ذات المركزية الذاتية)؛ أي تحليل ملفوظات لسانية مثل أنا، أنت، هنا، الآن، غدا، زمن الأفعال، أسماء الإشارة إلخ.. حيث يقتضي المعنى الركون إلى سياق التلفظ. ومن وجهة نظر هؤلاء «الاختزاليين» يقترن الأمر في المقام الأول بحل مشكل تحديد قيمة حقيقة الجمل مع الإشاريات. وهكذا تُفهم التداولية، كما يُصرح كاليش (1967، ص 356) «ببساطة على أنها امتداد للتحديد الدلالي للحقيقة في اللغات الشكلية، المتضمنة لتعابير إشارية».

2.3. التصور التقليدي: الدلالة في مقابل التداولية

اعتمدت الطريقة المألوفة لتعريف التداولية، منذ شارل موريس C. Morris، وتمييزه الثلاثي بين التركيب والدلالة والتداول، على مقابلتها مع الدلالة. ولئن كنا قد احتفظنا بالتعريف الموريسي للتداولية بوصفها دراسة لاستعمال العلامات، فإننا، في مقابل ذلك، لم نستحضر التعريف التمثيلي للدلالة باعتبارها دراسة للعلاقة بين العلامات وموضوعاتها. فإذا أخذنا بعين الاعتبار التمييز السوسيري بين اللغة Langue والكلام Parole أو بين التعراض البورسي

بين العلامة-النمط Signe-Type (خارج السياق) وبين العلامة-المتحققة Signe-Occurrence (داخل السياق)[1]، فإن التركيز جرى، خلافا لذلك، على الطابع الاتفاقي للسمات الدلالية. وخلف التعارض الموريسي بين الدلالة والتداول، يتوارى تعارض آخر بين اللغة والكلام (أو نمط-متحقق)؛ إذ تنتمي الدلالة للغة، وتُعنى بالسمات الدلالية للنمط، أما التداولية فمجالها الكلام (أو الخطاب) حيث تدرس «آثار المعنى» المتحققة.

هذا التصور الجديد للتداولية من حيث هي حقل للخطاب، واللاتفاق Non-conventionnel، في مقابل الدلالة من حيث هي حقل للغة، والاتفاق le conventionnel لا يتعارض مع تعريف التداولية بوصفها دراسة لاستعمال العلامات، على اعتبار أن هذه العلامات تُستعمل؛ وبالتبعية، فإن استعمال علامة ما يستلزم معرفة معناها. والنظر إلى الدلالة باعتبارها حقلا لدراسة السمات الاتفاقية اللصيقة بالنمط، لا يتوافق مع التعريف التمثيلي. والفرق القائم بين التصورين يظهر على مستوى الإشاريات. فالتعريف الموريسي يقصي الإشاريات من الدراسة الدلالية، مادامت هذه التعابير تقتضي، في الحال، وصفا يأخذ بعين الاعتبار استعمالها.

على النقيض من ذلك يعيد التعريف المنافس إدراجهافي حقل الدلالة؛ لأنها حتما تحمل، خارج السياق، سمات اتفاقية. بيد أنها، في الآن نفسه، تأبى الخضوع للتداولية. وهذه الأخيرة من المنظور الذي يقابل بين الدلالة باعتبارها حقلا للغة، وبين التداولية بوصفها حقلا للخطاب لا يمتد مجالها إلا للسمات الدلالية غير الاتفاقية (أو المعنى غير الحرفي/ المجازي). كما يعيد هذا التعريف احتواء دراسة أفعال الخطاب، وقوانين الخطاب، وآثار المعنى. واختصارا كل العناصر غير المنتمية للغة، والتي تساهم في تحديد الدلالة داخل السياق الكلامي.

إن الإشكالية التلفظية (الإشاريات، مؤشرات التلفظ) بوصفها موضوعات من اختصاص الدلالة، يمكن أن تدفعنا كذلك للاعتقاد بأن التداولية، كما يُتصور، هي أساسا تداولية إنجازية Une Pragmatique de l'Illocutoire. في هذا الصدد، نلاحظ أن التداولية تُختصر، عند نفر غير يسير من اللسانيين، عمليا في دراسة أفعال الكلام. إلا أنه من الواجب التدقيق على الفور أنه لا وجود لهوية ذاتية لكل من التداولية باعتبارها دراسة لأفعال الكلام، والتداولية منظورا إليها بوصفها مكونا غير دلالي، على اعتبار أن الإنجاز l'illocutoire (الإحالة مثلا إلى الأمر) حاضر هو الآخر في المكون الدلالي. وحتى إذا تبنينا تداولية إنجازيةلا غير، فإن ذلك لا يخلصنا من صعوبات التصنيف الناجمة عن التعارض بين الدلالة والتداول.

1. يميز كليبر بين مصطلحين هما النمط le type والعبارة occurrence، وهو تمييز يرتد في الأصل إلى التفريق بين الدلالة والمعنى. فالسمات الدلالية التي تختزنها الوحدة المعجمية، معزولة عن السياق، تظل مجردة، لكنها تتخلص من هذا الطابع حين تُستعمل ضمن سياق خطابي مخصوص. مثال ذلك أن العين في اللغة العربية تدل على أمور كثيرة: فهي عضو الإبصار، ومنبع الماء، والجاسوس، والسحاب، ولا سبيل إلى تعيين المعنى المقصود من لفظ العين في جملة ما، إلا بالعودة إلى سياق استعمالها. (المترجم).

ولعل التصور الذي يتقاسمه عدد كبير من اللسانيين أو الذي تقاسموه في وقت من الأوقات[1] حول التداولية بوصفها مكونا غير دلالي مستقل، يمكن الدفاع عنه نظريا، شريطة تجنب مظاهر الحيف التي سمحت بها.

وسنستشهد بأربعة من مظاهر الحيف هذه. أولها أنه في مقابل الدلالة منظورا إليها بوصفها الوحيدة الجديرة بالدراسة، لأنها تنتمي للغة، انتقلت التداولية إلى مبحث فرعي للسانيات.

والحيف الثاني يتلخص في كون التمييز بين الدلالة والتداولية أفضى إلى تعريف سلبي تماما للأخيرة: فاندَرَجَ تحت مُسمى التداولي كلُّ ما لم تعالجه الدلالة. وبالمثل، أضحت التداولية سلة مهملاتٍ على حد تعبير بار هيلل (1971) Bar Hillel؛ حيث نرمي مخلفات الدلالة. وهذا الوضع ينفي عن التداولية صفة العلم المستقل بذاته، وإنما هي ببساطة جملة من المسائل التي تعذر إيجاد حل دلالي لها.

والحيف الثالث يتمثل في أنه إذا انطلقنا من فكرة أن الدلالة إذا وُسمت على مستوى التعبير، لا يمكن أن تكون سوى أثر دلالي وهذا القول ينجم منطقيا على تعريف المعنى بوصفه اتفاقا مقترنا بعلامة ما فإن ذلك يسلمنا إلى نتيجة مؤداها أن المكونات التداولية لا تمتلك سمات خاصة. وعليه، فإن التفريق الدلالي/ التداولي يتأسس على معيار حضور سمة/ غيابها. هكذا نحتج غالبا بأن التقابل الصرفي بين الإخبار/ الاحتمال في الجملة 1 و2هو برهان ذو طابع دلالي على التمييز الإحالي الخاص (امرأة تاهيتية معرفة)/ وأيُّ امرأة تاهيتية نكرة):

1. أريد الزواج بامرأة تاهيتية ذات عينين خضراوين.

2. أريد الزواج بامرأة تاهيتية يكون لها عينان خضراوان.

وبالعكس، سنميل لإسناد طابع تداولي للالتباس الإحالي: الاستعمال الإحالي L'usage référentiel/ الاستعمالي الوصفي L'usage attrubitif للوصف المعرّف «قاتل سميت»، لأنه لا تدعمه أي علامة محددة:

3. قاتل سميت مجنون.

أ. قاتل سميت المجنون، أيْ س،....) استعمال إحالي.

أو

ب. قاتل سميت، بصرف النظر عمن يكون) استعمال نعتي.

ويتلخص الحيف الرابع والأخير في حصر دور التداولية غالبا فقط في دراسة آثار المعنى الفردية، وغير المرئية. وإذا كانت التداولية، المختصة، بالكلام، وهذا الأخير حسب دي سوسير حدث فردي، فإننا نفهم من ذلك أنه يمكننا حصر التداولية في وصف الحالات الخاصة. والحالة هذه، فإن

1. الإحالة على سبيل التمثيل إلى ديكرو (1972) O. Ducrot، ومارتن (1976) R. Martin.

طموح التداوليين، خاصة المهتمين بالإنجاز L'illocutoire شيء آخر: فهم يرومون أيضا وصف الاطرادات régularitiés، وتسليط الضوء على الاتفاقات الناجمة عن استعمال العلامات، وكذلك تجريد abstraction الحالات الفردية الخاصة (الإحالة إلى ريكناتي 1979 F. Recanati ص11).

بيد أن هذا المسعى يعيد طرح مشكل المعنى باعتباره تواطؤا واتفاقا. فإذا كانت التداولية تُعنى أيضا بما هو اتفاقي، فإن التمييز بين ما هو دلالي (اتفاقي)/ وما هو تداولي (غير اتفاقي) يغدو متجاوزا. وسنسوق مثالا تقليديا للاستفهام مع الفعل التوجيهي «أمكن» لبيان هذه الصعوبة:

4. هل بإمكانكَ فتْحُ النافذة؟

فمن منظور دلالي، تتوافق الجملة 4 مع استفهام حول القدرة على فتح النافذة، إلا أنه يمكن تأويلها أيضا باعتبارها طلبا («أطلب منك فتح النافذة»). والحالة هذه، فإن القيمة التداولية للطلب لا تقترن بالاستعمال المخصوص للجملة 4)، ضمن شروط تلفظية محددة، فردية، كما هو الحال مع جملة متضمنة لطلب في صيغة «افتح النافذة» التي يمكن أن تعبر أيضا عن جملة «الجو حار هنا». وعليه، يمكن القول: إن الجملة 4 خارج السياق، وبطريقة اتفاقية، إلى حد ما، تمثل احتمالية للاستعمال.

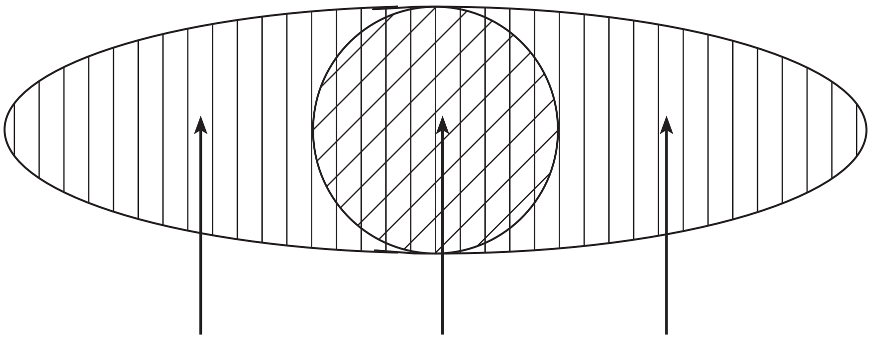
وعلى نحو مفاجئ نجد أنفسنا نعود من جديد لنقطة الانطلاق: فإذا قبلنا وجود أنماط اتفاق تداولية conventions pragmatiques، فمن الواجب تجاوز المستوى البسيط للتعارض بين ما هو دلالي (سمات اتفاقية) وما هو تداولي (سمات غير اتفاقية) بأن نقحم عليه تمييزات جديدة.

3.3. التداولية الموسعة La Pragmatique Eclatée

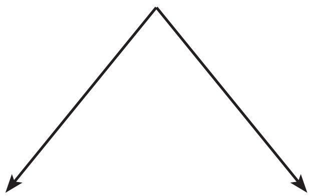
لقد أفضت الملاحظات السابقة كلها، والصعوبات علاوة على إقصاء الإشاريات وعلامات أخرى غير وصفية من مجال التداولية، في النهاية، إلى رفض الفصل الجذري بين الدلالة والتداولية. فبدل أن تكون التداولية مكونا مستقلا، يتعارض مع الفروع اللسانية الأخرى، وتخصيصا مع الدلالة، وجدت نفسها موزعة على مجالات متعددة، على نحو جعلها تجد لنفسها موطئ قدم، لا في مكون واحد، وإنما في مكونات متعددة في الآن نفسه. ولهذا يجب التمييز بين عدة «مستويات تداولية» (الإحالة إلى ر. مارتن R. Martin 1980، و ف. ركناتي 1980).

4.3. التداولية المدمجة La Pragmatique Intégrée

تجمع الدلالة التداولية أو التداولية المُدمجة (ج. س. أنكسومبر Anscombre، وأ. ديكرو Ducrot 1976)، في المستوى الأول، المشيرات التداولية التي تجري معالجتها على مستوى المكون الدلالي. والجديد في هذا التصور هو إدراج التداولية ضمن مجال الدلالة. ونحن نعترف دون مواربة بأنه في المعنى الحرفي هناك مسبقا قيم تداولية تتولاها التداولية المُدمجة (الإحالة على الخطاطة أسفله):



ويفترض هذا الإطار النظري الجديد، طبعا، تعديل التعريف التقليدي للمعنى. فالدلالة تُحدُّ دائما باعتبارها مجموع السمات الدلالية اللصيقة بالعلامة الاتفاقية، بيد أننا سنميز نوعين من «المعنى الداخلي» sens intrinsèque. فمن جهة، هناك المعنى الإشاري dénotatif (أو المعنى المعرفي أو التمثيلي، أو كذلك الوصفي) في مسار المعنى عند موريس الذي يتوافق مع الشروط التي يجب على قطعة من الحقيقة أو حالة من الأشياء ملؤها حتى تتمكن الجملة من تمثيلها. وفي المحصلة، إن الأمر يتعلق بشروط الحقيقة بالنسبة لجملة ما. ومن هنا تأتي تسمية «المعنى الحقيقي». ومن جهة أخرى، هناك «المعنى التداولي» الذي بقدر ما يمثل جزءا من السمات الدلالية الاتفاقية المعبر عنها في تعبير ما، بقدر ما لا يخضع للتحديد انطلاقا من شروط الحقيقة. ومن هذا المنطلق فإن التداولية المُدمجة تتوافق مع الجزء غير الحقيقي (أو غير الوصفي) للمعنى (الإحالة إلى خطاطة أسفله):



ويتضمن مجال تطبيق التداولية المندمجة الإشاريات، والعلامات الدالة على القوة الإنجازية (كالأمر على سبيل المثال)، والروابط الحجاجية (مثل لكن، حتى، إذاً، بالتأكيد...)، والعلامات المساعدة على التعيين (كأداة التعريف أل على سبيل المثال)، حيث تكون السمات الدلالية المعبر عنها في التعابير ذات طبيعة اتفاقية، مرتبطة بهذه الأشكال، بيد أن هذه السمات الدلالية ليست سمات دلالية حقيقية. ولذلك يسميها كرايس Grice استلزامات حوارية.

وإذا كان الطابع الدلالي-التداولي للإشاريات نسبيا محدد بدقة، فإن المشيرات الأخرى، بخلاف ذلك، أقل تحديدا، على نحو ما يدل السجال الدائر بين المنتسبين للتداولية «المدمجة» ومعارضيهم. فمن جهة يمكن أن نرفض، كما فعل فوكنيي G. Fauconnier مع «حتى»، السمة الدلالية للمشيرات التداولية، متذرعين بأن الأمر لا يتعلق سوى بمشيرات مشتقة، تسمح بشرحها انطلاقا من محتوى دلالي مختلس من خلال نعت «المدمج». وبالعكس يمكننا أن ننكر الطابع التداولي بالمجادلة بأن هذه المشيرات تسمح بوصف ذي طابع حقيقي، وبالتالي تنتمي للمعنى الإشاري dénotatif. ويظهر لنا أن هذه حالة تنطبق على الافتراض الوجودي للوحدة المرتبطة بالتركيب التالي «قط الجارة» التي يمكن النظر إليها بوصفها افتراضا دلاليا «وصفيا» إذا سمحت قيم الحقيقة بذلك.

ولعل السبب وراء هذه الانزلاقات، في نظرنا، يكمن في عدم دقة مفهوم حالة الأشياء، وهو مفهوم حاسم في الفصل بين الدلالة الحقيقية (غير الحرفية) والدلالة غير الحقيقية (التداولية)، إلا أنه، كما نظن، هو الآخر غير واضح. إذ يسمح، حسب الامتداد المسند له، بنقل عنصر ما من مجال المعنى الوصفي كما المعنى التداولي. وبصفة عامة، ينبغي، في هذا المجال، فضح التوجه صوب المساواة من جهة بين مفاهيم الإخبار والوصفي والتمثيل والحقيقي، والصريح، ومن جهة أخرى بين مفاهيم معارضة كافترَضَ، وأشار، ومَثّلَ، وغير الحقيقي، والمضمر، لأن مساواة من هذا القبيل تفضي إلى معادلات مخلَّة مثل التداولية= ما هو مؤشر عليهـ/ مضمر، التداولية=ما ليس إخباريا، التداولية= ما ليس وصفيا، وهي ترادفات لا تبدد مناحي الغموض والالتباس التي يثيرها لفظ التداولية.

5.3. أنماط الاتفاق حول الاستعمال غير الدلالي

لقد انقدنا مؤخرا فقط لتمييز هذا المستوى الثاني؛ إذ أبان سورل (1975) Searle وموركان (1978) J.L. Morgan عن الحاجة للتسليم بين أنماط الاتفاق الدلالية (الوصفية والتداولية) والافتراضات المسبقة (المستوى الثالث) الناجمة عن شروط استعمال اللسان، وبصفة عامة عن أنماط الاتفاق المتصلة ببعض العلامات. إذاً يتعلق الأمر في هذا المستوى بدراسة المشيرات التداولية، المعبر عنها في بعض التعابير، والتي لا تنتمي في جميع الأحوال إلى المعنى الداخلي لهذه التعابير. وكمثال عن هذا النمط من الاتفاق التداولي غير الدلالي[1] قيمة الطلب التي أسندناها خارج السياق الكلامي للجملة 4 «هل لإمكانك فتح النافذة؟». فالمعنى الداخلي للجملة 4، الذي بُني في جزء منه حقيقيا، متضمنا القدرة على فتح النافذة، وفي جزء آخر بُني تداوليا، متضمنا القوة الإنجازية للاستفهام، وهو على نحو من الأنحاء سؤال عن القدرة على فتح النافذة. بيد أن الجملة 4 تمثل، إلى جانب ما ذُكر، احتمال أن تُستعمل باعتبارها طلبا غير مباشر. وهذا الطلب «افتح

1. مثال تقليدي آخر: (الإحالة على ركناتي F. Recanati، 1979، ص19) من قبيل: «سيكون من اللطف إذا»، الذي تسند إليه إتفاقيا قوة إنجازية تفيد الطلب، دون أن تكون من صميم المعنى الداخلي للتعبير.

النافذة» يتوزع أيضا إلى جزأين، القوة الإنجازية الدالة على الأمر من جهة، وحالة الأشياء «افتح النافذة» من جهة أخرى. مما يجعل تداولية المستوى الثاني لا تُعنى فقط بالمعنى غير الحرفي، وغير الوصفي، وهو في الحالة هذه قيمة الطلب، وإنما كذلك المعنى الحرفي الوصفي الذي يتوافق في هذا المقام مع محتوى الطلب.

بعبارة أخرى، إن تداولية هذا المستوى الثاني، مثلها مثل تداولية المستوى الثالث كما سيأتي ذكره أسفله، تهتم بالمعنى الحقيقي، وبالتأكيد غير الحرفي، ولكن الحقيقي في جميع الأحوال. وهذه النتيجة وحدها، إذا كنا في حاجة إليها، تثبت صعوبة والمتشائمون سيتحدثون عن استحالة إيجاد معايير يقينية وأحادية univoque لتعريف موحد للتداولية. وإلى هذا الأمر تنضاف المعاني المختلفة التي يكتسبها لفظ «المعنى» وما ظنكم بعبارة معنى دلالي؟ وإن كانت هذه النعوت التقييدية بقدر ما تسعى للظفر بالقبول، بقدر ما تنتهي إلى سلب المعنى كل ضبط عملي.

ولعل تحيين أنماط الاتفاق التداولية، غير الدلالية له نتيجة طبيعية تتمثل في تسليط الضوء على نمط جديد من الالتباس، يظهر في الجملة 3 باعتبارها وسيطا بين الالتباس الدلالي، الممثل له في الجملة 5، والالتباس السياقي الممثل له في الجملة 6:

5. je vole (المتضمنة لمعنيين داخليين: أطيرُ/ وأسرقُ).

3. l'assassin de Smith est fou (استعمال إحالي/ قاتل سميث مجنون، واستعمال وصفي/ سميت القاتل مجنون).

6. Paul est parti (رحل بول، حيث بول1، بول2...بول ن).

فالجملة 3 تصطف بمحاذاة الجملة 5 لقدرتنا على توقع عدد قراءاتها خارج السياق الكلامي. وهي تختلف عن الجملة 5 في كونها لا تقدم سوى قراءة دلالية (الإحالة إلى الافتراض الوجودي للوحدة)، وهي على النقيض من ذلك تحتمل على الأرجح استعمالين: الاستعمال الإحالي (قاتل سميت؛ أي س) والاستعمال الوصفي (قاتل سميت بصرف النظر عمن يكون). ولهذا النوع من الالتباس الذي يمكن أن نسميه التباسا تداوليا، إذا لم يكن التعبير يخدم الالتباس السياقي كما في 6 فائدة مؤكدة. إذ يسمح، خاصة، بالإجابة عن سؤال الوضع الاعتباري للالتباس من حيث وضوحه وكثافته، كما يتيح وصفا دلاليا للفعل الموجه قدر/ أمكن بإسناد معنى حرفي واحد له: إمكانية واحدة، وثلاثة استعمالات اتفاقية هي القدرة، وطلب الإذن، والاحتمالية. وإذا شئنا الحديث عن آثار المعنى، قلنا إن الأمر يتعلق بآثار للمعنى محتملة/ يمكن التنبؤ بها، في مقابل آثار المعنى المستترة، الناجمة عن تلفظ مخصوص للجمل، والذي ينفلت من كل تشفير/ تسنين.

4. التداولية الحالية أو السياقية

يقترن هذا المستوى الأخير بآليات اشتقاق المعنى الحالي الكلي (أو المعنى السياقي). فبالمقارنة

مع المعنى الأول والثاني، فإن القيم التداولية لا تقترن بالتعابير نفسها، ولكنها تخضع لمبادئ عامة تحكم السنن اللساني. ومن هنا جاءت تسمية الاستلزام الحواري التي أطلقها غرايس (1979، ص60) على المشيرات المرتبطة بوجود بعض السمات الدلالية للخطاب. كذلك فإن قيمة الطلب «افتح النافذة» التي أسندناها لجملة «الجو حار هنا»، سنحللها في المستوى الثالث تداوليا. في هذا الصدد نلاحظ أن القيمة غير قابلة للتنبؤ خارج السياق الكلامي كما هو الحال مع القيم التداولية في المستوى الثاني. فاستنادا إلى سياق التلفظ الجملة «الجو حار هنا» يمكن أن تعبر عن آثار استلزامي للمعنى مخالفة لجملة مثل «أشعر بالعطش» و«الصيد سيكون وفيرا» و«لن أركب الدراجة اليوم»... وهي دلالاتسيجري شرح اشتقاقها من خلال مبادئ خطابية عامة. والتبعية السياقية لآثار المعنى التلفظية هذهيؤكدها أنه في سياق تلفظي واحد يمكن أن نسند لتعبير مستعمل ما تعبيرا آخر يعبر عن حالة الأشياء نفسها. فاستبدال جملة «الجو حار هنا» بجملة «أختنق» مثلا يترك قيمة الطلب «افتح النافذة» سليما. وعلى عكس ذلك، فإننا رأينا أن تغيير المقام يترتب عنه، بالنسبة للجملة نفسها، قيما تداولية مختلفة جدا ولا يمكن التنبؤ بها.

وبما أن هذا المستوى التداولي الثالث يُعنى بالمعنى الكلي (الإحالة إلى المعنى المشتق، والقول المضمر، والتلميح...)، فإنه ينفتح على مجال شاسع ومعقد. وهو يمتد أساسا إلى أفعال الخطاب (على نهج أعمال أوستن Austin وسورل) وقوانين الخطاب (ديكرو 1979 أ) والقواعد الحوارية les maximes conversationnelles (غرايس) علاوة على المسلمات الحوار Les postulat de conversation (غوردن D. Gordon ولاكوف G. Lakoff) مثل قانون الإخبارية Loi d'informativité، وقانون الملاءمة Loi de Pertinence، وقانون الكمال Loi d'exhaustivité.

وهناك تحفظان يفرضان نفسهما؛ أولا لا ننسى أن الوضع الاعتباري لقوانين الخطاب هذه، والأفعال الكلامية ليس أُحاديا، فمن المؤكد أن هذه القوانين تتعلق باللسانيات، وأيضا علم النفس وعلم الاجتماع وعلم الإناسة l'anthropologie والأخلاق. وهذا الوضع يطرح، في مقام ثان، سؤالا حول كونيتها المزعومة. فالفرضية الكونية في هذا المجال مخاطرة. ولعل استحالة إيجاد أفعال كلامية كونية، مستقلة في لغة ما، علاوة على صعوبة وضع قائمة محددة لأفعال الكلام، وقوانين الخطاب هذه، تدفع إلى التفكير في أن الأمر يتعلق بظواهر اجتماعية، موسومة ثقافيا (كرنيغ 1979، ص 8-11).

5. نحو تداولية تعاقبية Vers une pragmatique diachronique

إن تقسيم التداولية إلى ثلاثة مستويات مختلفة يتغاضى فعليا عن درجات تعالقها. فمفهوم الاستلزامات الحوارية المعممة عند غرايس (1979، ص70-71) يسلمنا إلى التمييز مستوى إضافي، بين أنماط الاستعمال الاتفاقية غير الدلالية، والاستلزامات الحوارية السياقية. كما أن الاستلزامات الحوارية المعممة يختلف عن أنماط الاستعمال الاتفاقية غير الدلالية حيث لا يلعب الشكل اللساني

المخصوص أي دور في اشتقاق أي علاقة تضمينية. وهي إذا تقدم ما يسميه غرايس الدرجة العليا للفصل أو الثباتبالمقارنة مع أنماط الاستعمال الاتفاقية غير الدلالية التي كما رأينا مع جملة هل بإمكانك فتح النافذة؟ هي على النقيض قابلة للفصل بدرجة ضعيفة.

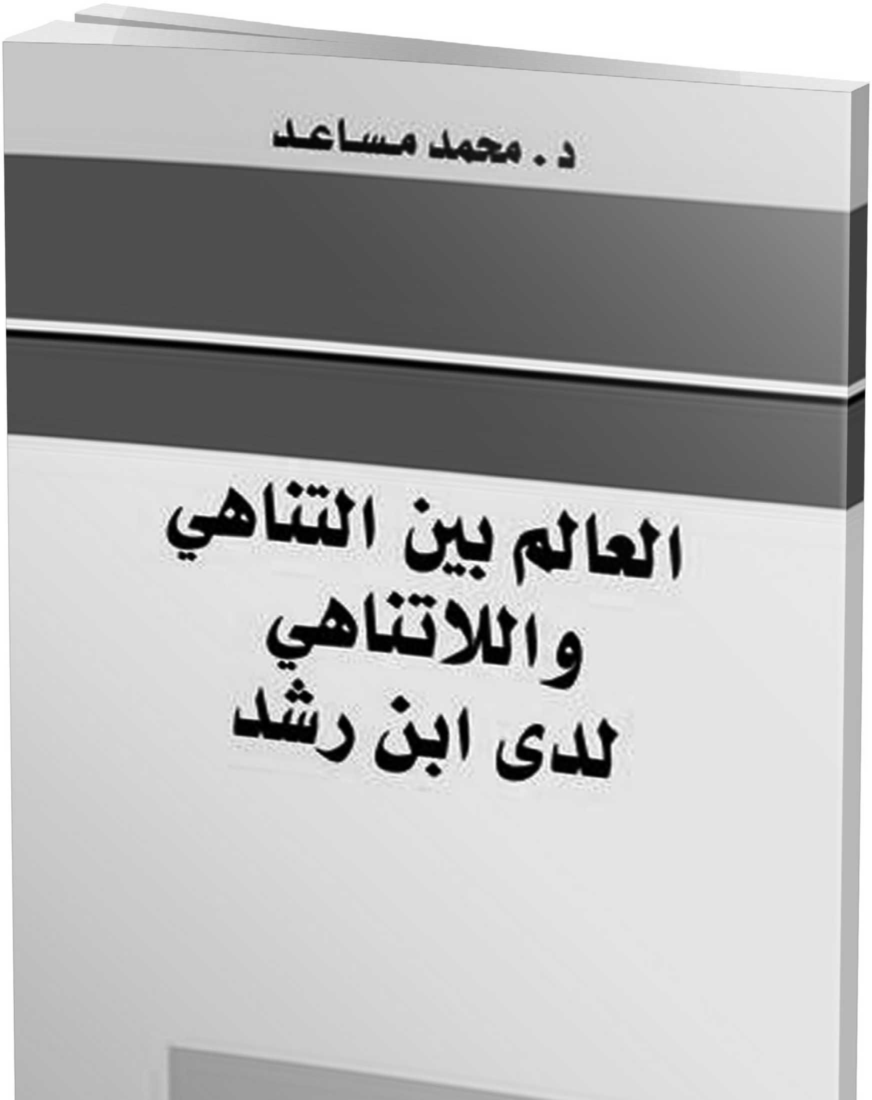
اختلاف آخر يتلخص في أن الجملة التي تحتوي على نمط استعمال اتفاقي غير دلالي، هي خارج السياق، ملتبسة تداوليا (المعنى الحرفي، والمعنى الناجم عن الاستعمال الاتفاقي)، في حين أن الجملة التي بمقدورها التعبير عن استلزام حواري معمم لا تقدم عادة سوى معنى مشتق. وفي المستوى الأدنى تختلف عن الاستلزامات الحوارية السياقية باعتمادها نسبيا على السياق. وفي الأخير إنها الافتراضات هي التي لا تقترن بشكل لساني مخصوص، ولا بسياقات تلفظية معينة. وللتمثيل لذلك نسوق جملة غرايس التالية: «يقابل س امرأة هذا المساء»، فكل شخص يستعمل هذه الجملة يفترض، حسب غرايس بديهيا أن هذه المرأة ليست زوجة س، ولا أمه ولا أخته ولا صديقته المقربة. وهذا الافتراض يختبر سمتين مميزتين للاستلزامات الحوارية المعممة. فهي مستقلة عن السياق الكلامي المخصوص للتلفظ، كما أنها غير متصلة بشكل لساني ما، وهو هنا التنكير في امرأة.

إن بروز درجات جديدة للتعالق حيث تظل الملاءمة، ونحن نسطر على ذلك، باعثا على الحيطة يثبت على الأقل شيئا واحدا؛ فبدل الحديث عن تقسيم ثلاثي صارم، نروم الحديث عن الاستمرارية، التي يمكن الإمساك بها، كما يقول ركانتي (1980، ص11) «في صيغة سيرورة تعاقبية لحَرْفِية littéralisation المعنى السياقي» وهذا المنظور ينفتح كذلك على تداولية تعاقبية تدرس التنويعات الناجمة عن تعالق المعنى الحرفي والمعنى السياقي. وهذه التداولية الحيوية تعيد اكتشاف بعض التحولات الدلالية المعروفة عند علماء الأثالة étymologistes وفقهاء اللغة Philologues من زاوية جديدة، كما تطوّر، من جهتها، إشكالات أكثر تخصيصا كسيرورة اشتقاق تعبيرية délocutive (الإحالة إلى بنفنيست 1966 ب، وكورنليي 1976، وأنكسومبر 1979، وديكرو 1979 ب).

6. خاتمة

إن الجواب عن سؤال ما وضع التداولية؟ متروك لمستقبل الأبحاث التداولية. إذ تقدمُ التداوليةُ نفسَها اليوم بصفتها علما في حركية، ومجالا في أوج فورته، مشرعَ الأبواب. يمكن أن نتحسر، ويمكن أن نبتهج. يمكن أن نأسف على وجود تصورات متنافسة، تجعل الحديث عن مقاربة تداولية رصينة صعبا. يمكن أن نحزن لغياب واضح لتعريف محدد، وضبابية بعض المفاهيم الإجرائية، لكن لا يمكن أن ننفي الفورة النظرية والمنهجية التي تفضي، كما رأينا، إلى تعدد مستويات التحليل التداولي، والتي تعتبر، بالنسبة للتداولية، عاملا حاسما في تطورها.

مفاهيم وقضايا بلاغية


د . محمد مساعد
العالم بين التناهي
واللاتناهي
لدى ابن رشد

مفهوم النص في النقد العربي المعاصر

فريد أمعضشو[1]

تسعى هذه الورقة البحثية إلى تسليط ضياء كاشفة على مفهوم النص «Texte» في بعض معاجمنا القِطاعية الحديثة المعروفة في المجال الأدبي، ولدى بعض نقادنا المغاربة والمشارقة مِمّن كان لهم إسهامٌ بارز في الدراسة النصية تنظيراً وتطبيقاً، وإلى مناقشة جملة من القضايا ذات الصلة بالموضوع، دون إغفال الإشارة إلى مرجعياتها وامتداداتها ونحْو ذلك...

لقد قدّم مجدي وهبه للنص، في معجمه، ثلاثة معان للنص؛ أبرزها الأول، وفَحْواه أن مفهوم النص يشير إلى «الكلمات المطبوعة أو المخطوطة التي يتألف منها الأثر الأدبي»[2]. ونقرأ في المعجم الذي أعدّه سعيد علوش حول المصطلحات الأدبية المعاصرة ما يأتي بشأن مفـرَدة «النص»:

«1. مصطلح يحل محلّ «العمل الأدبي». وفي الحين الذي نرفض فيه مفهوم «الإبداع الفردي/ الدلالة/ تمثيلية الواقع» يصبح «النص» أثراً للكتابة.

2. ويستهدف تعريف النص إنكارَ مفهوم العمل المكتوب كـ»حقيقة تعبيرية». وهو يعمل على «اللاتعبـيرية الراديكالية»، و»اللعب متعـدد الخطوط» لـ»كتابة النصية».

3. ويُستخلص تعريف النص من مِيـثية التمثيلية، إذ لا يفكَّر فيه إلا من خلال أدبيته وفضائه.

4. ويعرّف دريدا النص كرقم بدون حقيقة، أو كنظام أرقام تهيمن عليه قيمة الحقيقة.

5. وتقترح كريستيفا تعريف «ظاهرة النص»، في تعارض مع «توليد النص»، للإشارة إلى النص في أدَبيته، ولا تُقرأ «ظاهرة النص» المطبوع دون إلمامٍ بمكوِّناته التالية:

أ. المَقـولات اللسانية.

ب. طوبولوجية الفعل الدال، بحيث تصبح الدلالة هي هذا التوليد.

6. و»النص المحدّد»، عند جماعة «تيل كيل»، قوة حية، نظرية شكلية للغة.

1. أستاذ التعليم العالي (درجة مؤهّـل)، المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين لجهة الشرق، المغرب.
2. معجم مصطلحات الأدب، ص566. وانظر التعريف نفسَه في «معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب»، ص226.

7. و«التنصيص» طريقة تصبح بها الكتابة نصّاً»[1].

ويعرِّف معجم اصطلاحي عربي آخرُ «النص» بأنه «وحدة كبرى شاملة تتكون من أجزاء مختلفة تقع على مستوى أفقي من الناحية النحوية، وعلى مستوى عمودي من الناحية الدلالية... والمقصود بالمستوى الأول أن النص يتكون من وحدات نصية صغرى تربط بينها علاقات نحوية، أما الثاني فيتكوّن من تصوُّرات كلية ترْبط بينها علاقات التماسُك الدلالية المنطقية»[2].

إن الناقد المغربي محمد مفتاح يعد أحد أبرز الباحثين العرب الذين تعمّقوا في دراسة مصطلح «النص»، وفي تناول الظاهرة النصية، وقد قدم اجتهادات في هذا الإطار تحْظى بالكثير من التقدير في الأوساط النقدية والأدبية عموماً. فبعْد تقصِّيه وتعمُّقه في بحث دلالة المصطلح المتقدم في الثقافتين اللاتينية والإسلامية، انتهى إلى أن معانيَه، في الثقافة الأولى، لا تكاد تخرج عن اثنين، هما:

- النص نسيجٌ.
- النص وِثاق.

وفي الثانيةَ تكاد تكون مختزَلة في ثلاثةٍ كبرى، هي:

- النص مِنَصّة.
- النص كِتاب.
- النص كلامٌ. والكلام ينصرف مفهومه إلى معاني «النسيج»، و«الصياغة»، و«الجسد»، و«الماء»[3].

وعَدَّ الرجل، في أحد كتبه الأولى، النصَّ مدوّنة كلامية، وحدثاً تواصُلياً تفاعُلياً مغلَقاً وتوالُدِياً، لا تتحقق نصِّيته إلا بتوافر سبعة معايير، هي: الربط، والتماسك، والقصْدية، والمقبولية، والإخبارية، والمَوْقفية، والتناصّ[4]. وهو في ذلك يبدو شديد التأثر -وإنْ لم نقل مكرِّراً- بروبرت دي بوجراند الذي اقترح جملةَ معاييرَ «لجعْل النصية أساساً مشروعاً لإيجاد النصوص واستعمالها، هي:

- السَّبْك (Cohesion).
- الالتحام (Coherence).
- القصْد (Intentionality).
- القبول (Acceptability).
- رعاية المواقف (Situationality).

---

1. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، ص213.
2. المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب (دراسة معجمية)، ص42. وانظر أيضاً ص141.
3. انظر شرح هذه التحديدات جميعِها في كتاب «مساءلة مفهوم النص»، ص4-17.
4. تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، ص 120.

- التـناص (Intertextuality).
- الإعـلامية (Informativity)»[1].

وتساءَل، في حوار أجْري معه منذ ما يَنيف عن العقدين، عن ماهية النص، فأجاب بأن «أهمّ ضابط له هو مفهوم الاًنسجِام، وهو يضم عدة عناصر... ويمكن أن نتحدث عن مفهوم الاتساق ومفهوم التنضيد. فمفهوم التنضيد هو المرحلة الأولى؛ أي العلاقة بين الجمل: واو العطف، فاء السببية، إلى غير ذلك... ونقصد بمفهوم الاتّساق العلاقة المعنوية بين الجمل: علاقة عموم بخصوص، أو علاقة تضمن. ومفهوم الانسجام هو أعمُّ؛ انسجام النص مع العالم الواقعي... فالنصُّ عبارة عن مُتتاليةٍ من الجمل بينها علاقة من العلاقات، ومتى انعدَمَتْ هذه العلاقة لا يبقى هناك نـصّ»[2].

يبدو لنا واضحاً مدى تشديد الناقد على قضية التماسُك النصي بوصفه أحدَ أهم شروط تحقق النص والنصية، ونلحَظ هذا الأمر لدى دارسين آخرين كُثر؛ منهم نور الدين السّدّ الذي رفض أن يكون النص مجرد «مجموعة جمل فقط». ورأى أن: «النصية تميّز النص عما ليس نصّاً، فالنصية تحقق للنص وحدته الشاملة. ولكي تكون لأي نص نصيةٌ ينبغي أن يعتمد على مجموعة من الوسائل اللغوية التي تخْلق النصية... ولتوضيح ذلك نَضرب المثال الآتي: (اقطف قليلاً من الزهور، ضَعْها في مِزهَريةِ قاعة الاستقبال). غنيٌّ عن البيان أن الضمير «ها» في الجملة الثانية يُحيل قبْلياً إلى «الزهور» في الجملة الأولى. وما جعل الجملتين متسقِتين هو وظيفة الإحالة القبْلية للضمير «ها». وبناءً على ذلك، فإن الجملتين تشكلان نصّاً»[3]. ومنهم الأزهر الزّناد الذي حدد النص بأنه «نسيج من الكلمات يترابط بعضها ببعض، هذه الخيوط تجمع عناصره المختلفة والمتباعدة في كلٍّ واحد، هو ما نطلق عليه مصطلح «نص»»[4]. وكان محمد خطابي قد أتْحَفنا بدراسة نفيسة في هذا المجال، مما جاء فيها أن «النص وحدة دلالية، وليست الجمل إلا الوسيلة التي يتحقق بها النص. أضِفْ إلى هذا أن كل نص يتوفر على خاصية كونه نصا يمكن أن يطلق عليها «النصية»، وهذا ما يميزه عما ليس نصا. فلكي تكون لأي نص نصية ينبغي أن يعتمد على مجموعة من الوسائل اللغوية التي تخلق النصية، بحيث تساهم هذه الوسيلة في وحدته الشاملة»[5].

والثابتُ أن هؤلاء الدارسين العرب وغيرهم، ممن ركّزوا في تعريفهم مفهومَ النص على

1. النص والخطاب والإجراء، ص103-105.
2. التحليل السيميائي: أبعاده وأدواته (حوار مع محمد مفتاح)، مجلة «دراسات سيميائية أدبية لسانية»، فاس، ع.1/ خريف 1987، ص 17.
3. الأسلوبية وتحليل الخطاب: دراسة في النقد العربي الحديث، ص70.
4. نسيــج النص، ص12.
5. لسانيات النص، ص13.

جوانب الاتساق والانسجام والتماسك والتنضيد، قد تأثروا تأثراً مباشراً أو غيرَ مباشر بالأبحاث الأنجلوساكسونية، في موضوع الاتساق والانسجام النصّيين، التي ازدهرت في النقد الغربي خلال العقود الأخيرة.

وانطلق الناقد المغربي عبد الفتاح كيليطو في تحديده كلمة «النص»، التي عدَّها «سحْرية»[1] كالأدب تماماً، من التمييز بينه وبين اللاّنص (Anti-texte). فالنص غيرُ متحقِّق إلا داخل ثقافة معينة هي التي تَسِمُه بمَيْسَم النصية، وتَعترف له بتلك الصفة، وترْفعُه من لُغَويّته لتضفيَ عليه المدلول الثقافي. وبمفهوم المخالفة، فكل كلام لم تحكم عليه الثقافة التي ينتسب إليها بالنصية، يظل مجرد كلام ليس إلاّ؛ أي يلازم خانة «اللانص». وقد أكّد الشكلاني الروسي يوري لوتمان (J. Lotman)، في أبحاثه، على خاصية النص الثقافية؛ كما في كتابه المعروف «بنية النص الفني»، وفي عددٍ من دراساته المنشورة في صُحف شهيرة؛ كمجلة «سيميوطيقا» (Semiotica)، وشدّد على العلاقة الوثيقة التي تربط النص بالثقافة، وعَدَّ الأدبَ مجموعةً من النصوص التي أقرّت شرْعِيتها ثقافة معينةٌ. وذكر أن ما هو نص في ثقافة قد لا يكون كذلك في ثقافة أخرى، بل إن النص الواحد، داخل ثقافة بعَيْنها، قد يَفقد النصية أو الشرعية في عصر مّا، ويكتسبها في عصر آخرَ غير عصر إنتاجه، وأمام متلقين آخرين غيرِ المتلقين الذين وُجِّه إليهم أولَ الأمر. ونقصد بالثقافة شقَّ الحضارة الروحي والمعنوي والفكري، في مقابل جانبها المادي والتطبيقي (المَدَنِـية)، ولعل أشهر تعريفاتها ذلك الذي قدّمه لها الأنثروبولوجي الإنجليزي إدوارد تايلور (1832-1917) E. Taylor، ونصُّه أنّ «الثقافة هي ذلك الكلُّ المعقد الذي ينْطوي على المعرفة والعقائد والفن والأخلاق والقانون والعُرْف وغير ذلك من القدرات والمقوِّمات التي يَكتسبها الإنسانُ باعتباره عضواً في المجتمع»[2].

ويتّصف النص بمِيزاتٍ أخرى؛ منها خضوعُه لتنظيم داخلي فريدٍ محكم. وعلى هذا الأساس، فليس كلُّ كلام نصّاً. ومن هنا، أخرَجت الثقافة الكلاسيكية «ألف ليلةٍ وليلةً» من زُمْرة النصوص؛ لأنها كان ينقصُها ذلك التنظيم والنظام. ولا ينبغي أن يُفهَم مما قلناه أن «اللانص ليس له تنظيمٌ، إلا أنه تنظيم لغوي، ولا يُستشفُّ منه -بخلاف النص- أيُّ مدلول ثقافي»[3].

ولَمّا كان للنص هذا المدلولُ، ويخضع لنظام متميِّز، فإنه يَحْظى بعناية فائقة، ويُخشى عليه مِنْ أنْ تطاله أيدي الضياع والإهمال. لذا، فإنه يقيَّد ويُدوَّن ويُحفَظ في كتب. وزيادةً على ذلك، يُحْرص على تعليمه وتلقينه لطلاب المعرفة. وعليه، فالمقرَّرات الدراسية لا تشتمل -أو هذا ما يفترَض فيها- سوى على الأقوال التي تعدُّها الثقافة نصوصاً. وعلاوةً على ما سبق، فالنص، في نظر كيليطو، «يكون

1.الأدب والغرابة، ص16.
2. نقلاً من مقال حسن الأمراني، «ثقافتنا المعاصرة بين الكائن والممكن»، مجلة «المشكاة»، وجدة، ع14/ ربيع 1991م، ص6.
3. الأدب والغرابة، ص17.

عادة عسيراً أو غامضاً أو «غنياً»»[1]، يَحتاج إلى مَن يفسّره أو يؤوِّله أو يسْبر غَوْرَه. ويغدو هذا التفسير أو التأويل نفسُه نصّاً يتطلّب مفسِّراً أو مؤوِّلاً جديداً. وهذا الأخير يَسْتحيلُ، هو الآخر، نصّاً يَستلزم تفسيراً أو تأويلاً جديداً، وهلم جرّاً.

والفرق الأخيرُ بين النص واللانص، حسب كيليطو، هو أن الأول يصدُر عن مؤلِّف ثِقة، معتَرَفٍ بقيمته، يُحْتجُّ بكلامه. وهذا المؤلفُ هو الذي «يمنح للنص قيمته، بحيث إن عبارة «نص بدون مؤلف» عبارة فيها مناقضة في الكلام. في الثقافة العربية الكلاسيكية قد يُنسب إلى عدة مؤلفين، إلا أن النسبة في حد ذاتها تبقى قارّة. فلهذا لم تصلْنا، على العموم، نصوصٌ مجرّدة عن اسم مؤلِّفيها»[2]. وحين يبزُغ نجْمُ مؤلف ويصير حُجَّة في الساحة الأدبية والثقافية العامّة، تتغيّر شخصيته تغيراً يمسُّ حتى اسْمه، وكأنه بذلك يُولَد من جديد. ولنا في تراثنا أمثلة كثيرة على هذا الصنف من المؤلفين؛ منهم أبو القاسم محمود بن عمر الذي تحَوَّل من مجرد قائل إلى مؤلف حُجة، نتيجة لعدة عوامل، وأطلق عليه اسم جديدٌ به يُعرَف؛ هو الزمخْشري (ت 538هـ).

وأوْرد كيليطو، في سياق تفريقه بين النص وضَديده، خاصَّة أخرى تميز النص من اللانص، اقتبَسَها من ميشيل فوكو M. Foucault؛ وهي أن الكلام/ اللانص لا يُحْصى، على حين أن النصوص نادرة[3]؛ لكونها تتطلب جملة شروط ومواصفات لتحقيقها، بخلاف اللانصوص. وقد سبق أن ألْمَمْنا بعددٍ من هذه الصفات، على أنه نستطيع أن نُضيف إليها أخرى؛ مثل سمة الاختلاف (Difference) التي ألحّ عليها النقاد التفكيكيون، وجعلوها إحدى أهم خصوصيات النص، وعلى رأسهم الناقدة باربرا جونسون التي استندت إلى هذه الخَصيصة في تعريفها النصَّ، وهي لا تريد بـ«الاختلاف» اختلاف النص عن غيره من النصوص فقط، بل اختلافه في ذاته أساساً، والذي نلمَسُه بالتَّكرار وإعادة القراءة. تقول: «إن اختلاف النص (عن غيره من النصوص) ليس هو المميِّز له أو المحدِّد لهُويته الخاصة، ولكنّها طريقة النص في الاختلاف مع ذاته. وهذا الاختلافُ لا يمكن الوصول إليه إلا من خلال فعل القراءة. إنها الطريقة التي تصبح بها الطاقة الدلالية للنص غيرَ محدودة... من خلال عملية التكرار. وهي ليست إعادةً للشيء نفسِه، بل لشيء مختلفٍ. إن الاختلاف، بكلمات أخرى، ليس هو ما يميز نصّاً من آخر. إنه ليس الاختلاف بين كِيانين مستقلين، ولكنه اختلاف في داخل النص ذاته»[4].

ويذهب بعضُهم إلى أن الغرابة والدهشة أهمُّ ما يميز النص، ولاسيما الأدبي. يقول نور الدين صدوق: «لا أهمية للنص خارج غرابته... فالغرابة دعوة للتفاعل للمشاركة في النص، إذ عن طريق

1. نفسه، ص18.

2. نفسه، ص20.

3. Les mots et les choses, p307.

4. نقلاً عن نصر حامد أبي زيد، مفهوم النص، ص177.

الدهشة يتحول المتلقي إلى عنصر فاعل في الرقعة الإبداعية. في النص... بالغرابة يصبح المتلقي عنصراً لا يخلقه المُبدع، وإنما يخلقه النصُّ... والغرابة تتولّد من العَجيب في النص... واستشفافُ الغرابة معناه تذوُّق النص»[1]. ويحدد حاتم الصكر للنص ستَّ صفات عامة، هي:

«1. النص بنـية؛
2. مركّـبة العناصر؛
3. موحّدة، بمعنى مُنْضَـمّة إلى بعضها؛
4. كلـية، يتكامل بعضُها مع بعض؛
5. متجانِسة ومتّسقة ضمن نظام توزيعي خاص، وتتكفّل القراءة والتحليل بكشْفه؛
6. ذات عمْق دلالي تؤدي إليه المستويات المتعددة للبنية»[2].

وحدّد الناقد التونسي عبد السلام المسدّي النص بأنه «جهاز ينظمه تماسك لغوي خاص»[3]، مركِّزاً على بنيته السطحية وعلى الروابط بين مكوناتها. ولمّا كان هذا التحديدُ أحادياً أغْـفل أطرافاً أخرى لها يدٌ في نسْجِ خُيوط بنية النص، فقد رأيْناه يُبلْور تعريفاً آخر له يأخذ في الحُسبان الظاهرة النصية أخْذاً شمولياً؛ إذ قال: «النص إذن تركيب وأداء وتقبُّل، أو هو ملفوظ وتلفظ واستقبال... هو فعل أو ظاهرة سيميائية تشمل علامة مادية ولغوية متعددة المعاني، إيحائية تتجاوز واحِدية الدلالة (Monosémie) إلى تعدُّدِيتها (Polysémie)»[4].

إن النص، في منظور المسدي، بنية/ علامة كبرى تختزن علامات صغرى تتعالق فيما بينها وفق عدة روابط، وهي نتاج طبيعي لمنتِج تتنازعه عدة مؤثرات تتضافر لتشكيل ذاتيته. إن الأداء/ الفعل/ إنتاج النص لا يكون من فراغ، بل انطلاقاً من خلفيات ومرجعيات متعددة العناصر. فالنص الجديد، كما يقول تودوروف، «لا يُبنى بواسطة عناصر تنتمي بصورة حَصْرية إلى «الأدب»، ولكنْ بالإحالة إلى مرجعيات خاصة؛ مثل الأسلوب والتقاليد الأدبية ونوع استعمال الكلمات والوسائل الشعرية»[5]. ولعل أبرز سمات هذا النص أنه تعدُّدي الدلالة، و«لا يعني هذا أنه ينطوي على معان عدة فحسبُ، وإنما أنه يحقق تعدد المعنى ذاته. إنه تعدُّد لا يَؤول إلى أية وحدة. ليس النصُّ تواجداً لَمعانٍ، وإنما هو مجاز وانتقال. بناءً على ذلك، فلا يمكن أن يخضع لتأويل، وحتى لو كان حُرّاً، وإنما لتفجير وتشْتيتٍ. ذلك أن تعددية النص لا تعود لالتباس محتوياته، وإنما لِما يمكن أن

1. حـدود النص الأدبي: دراسة في التنظـير والإبداع، ص12.
2. ترويض النص: دراسة للتحليل النصّي في النقد المعاصر، ص42.
3. النقـد والحـداثة، ص18.
4. قضية البنيوية: دراسة ونماذج، ص ص52-53، بتصرف.
5. Poétique, p45.

نطلق عليه التعدد المتناغم للدلائل التي يتكوّن منها»[1]. وهذا ما يجعل النص منفتحاً على تعدُّدية التفسيرات والقراءات والتأويلات. يقول جان إيڤ تادييه: «كل عمل أدبي حينما يكون له شكل مكتمِل ومغلق في كمال هيأته المضبوطة بدقة، فإنه عمل مفتوح، لأنه -على الأقل- قابلٌ للتفسير بطرقٍ مختلفة دون أن يؤثّر ذلك على تفرُّده غير القابل للاختـزال»[2]. ويَحْلو لأنصار استراتيجية التلقي أن يؤكدوا أن النص يصير مِـلكاً لِمَن يتلقّفه، ويستقل عمّن أنتجه، بمجرد ما يصدُر عنه. ذلك بأن «خروج النص من بين يدي مؤلفه يدخله مساراً دينامياً لإنتاج المعنى لا يسوغ اختزاله بالمعنى «الأصلي» الذي رأى إليه هذا المؤلف. إن كل نص يغدو، لدى قراءته، كياناً مستقلا مفتوحاً على عملية تفاعُلية مع المتلقين الذين يختلفون ثقافةً ومكاناً وبُعداً زمنياً عن التشكيلات المعنوية التي يتألف منها[3].

وفي هذا السياق نفسِه، عَدَّ الناقد السوري منذر عياشي النصَّ «مضْـغة لغـوية»[4]، والقارئَ الفاعلَ الذي يخلقها مِن بعدِ خَلقٍ خلقاً آخرَ؛ متأثراً في ذلك بالاتجاهات النقدية الغربية التي عرَفتها أوربا بعد مرحلة البنيوية والحداثة. وكان قد سبق للرجل نفسِه أنْ حاول تحديد النص، وتبْيين خصائصه الجوهرية. قال: «النص دائمُ الإنتاج؛ لأنه مستحدَث بشدة، ودائم التخلق؛ لأنه دائماً في شأن ظهوراً وبياناً، ومستمرٌّ في الصَّيرورة؛ لأنه متحرِّك، وقابل لكل زمان ومكان؛ لأن فاعليته متولِّدةٌ من ذاتيته النصية»[5]. وبالنظر إلى طبيعة النص هذه، فقد أقرّ الناقد بصعوبة صوْغ تعريف نهائي له؛ لأن من شأن ذلك أن «يلغي الصيرورة فيه، ويعطل في النهاية فاعليته النصية»[6].

ويعرِّف الناقد الجزائري حسين خمري النص بأنه بناءٌ وتفكيكٌ معاً. يقول: «إن النص يُبْدي تجلـيَيْن مختلفين في الوقت ذاته، فهو بناء وتفكيك. وعملية البناء تتمثل في صياغته لبنْيته الخاصة وعالمه، وذلك من خلال أداة مشتركة، التي هي اللغة، تستلهم بنياتها ومنظوماتها من النموذج الثقافي في فترة زمنية معينة. والبناء لا يعني إعادة إنتاج السائد والمألوف والامتثال للمعايير اللغوية والشكلية التي تفرضها المؤسسة اللغوية أو المولِّدة Générique (المتعلقة بالجنس الأدبي)، بل إنه يُبقي منها القليل؛ وذلك ليذكّر بالنوع الأدبي، ويتجاوز الخصائص البنيوية الباقية ليؤسّس جنسه الخاصّ. وبهذا المفهوم تصبح عملية البناء فعلا تصحيحياً Acte correctionnel للمتْن الأدبي أو لمجموع نصوص الجنس النوْعي في فترة تاريخية محددة.

1. درس السيميولوجيا، ص62.
2. النقد الأدبي في القرن العشرين، ص302.
3. أسعد قـطّان، الهرمينـوطيقا الحديثة وفهم النص، مجلة «الحياة الطيبة»، بيروت، ع14/ س4، ص118.
4. الكـتابة الثانية وفاتحة المتعة، ص14.
5. منذر عياشي، «النـص: ممارساته وتجلّـياته»، مجلة «الفكر العربي المعاصر»، بيروت، ع96-97/ 1992، ص55.
6. نفسه.

أما العملية الثانية التي يقوم بها النص فهي التفكيك Déconstruction. ومن خلالها يقوم النص بتفكيك البنية النصية الموجودة ليطرح خصوصيته باعتبارها تنويعاً للبنية السابقة أو تجديداً لها. وبدون هذا النشاط فإن النص يتحوّل إلى نُسخة مشوَّهة من النصوص الأخرى، ويذوب في كتلتها، فيعجز عن فرْض حضوره»[7].

بناءً على ما سبق، يمكننا القول إن النص كيْنونة لغوية محسوسة متماسكة ومنظمة، يتأسس صرْحُها على جملة من العناصر المتعالقة وَفق شبكة من العلاقات، وتتدخل في إنتاجها أطراف عدة، وتنفتح على كينونات أخرى أخذاً وعطاءً، وتتوخّى، عادة، تحقيق غاية من الغايات.

ولا مناص من الإشارة، ها هنا، إلى أن ثمة جملة مفاهيم ومصطلحات يكثر دورانُها في دائرة النص بشكل يجعلها تلتبس أحياناً مع مفهومه، وتختلط بمدلوله؛ مما يدعونا إلى ضبطها جميعها، وتِبيان الحدوِد بينها وبين النص. وأهمها «الخطاب» (Discours)، و«الملفوظ» (Enoncé)، و«العمل الأدبي»، و«المتن» (Corpus).

لقد أوْمأ غريماص وكورتيس، في قاموسهما السيميوطيقي المشترك، إلى أن «مصطلح «النص» يُتناوَل في الغالب بوصفه مرادفاً للخطاب، لاسيما في سياق التداخُل المصطلحي الحاصل في اللغات الطبيعية التي لا تملك معادِلاً لكلمة «خطاب» (الفرنسية أو الإنجليزية). وفي هذه الحالة، فإن السيميوطيقا النصية لا تختلف، في الأصل، عن السيميوطيقا الخطابية. ويمكن أن يطبَّق مصطلحا «النص» و«الخطاب»، دون تمييز، لتحديد المحور المركَّبي/ الأفقي لسيميوطيقات غير لسانياتية/ غير لفظية؛ كالطقوس أو الباليه اللتيْن يمكن عدُّها نصّيْن كما يمكن عدُّهما خطابيْن»[8]. وكان محمد عابد الجابري قد سَوّى، أَيضاً، بين هذين المصطلحين، ونظَر إليهما بوصفهما مترادفيْن، فقال: «النص رسالة من الكاتب إلى القارئ، فهو خطاب... الخطاب باعتباره مَقولَ الكاتب... بناء من الأفكار، يحمل وِجْهة نظر»[9].

ولكنّ جمهور علماء اللسان والمشتغِلين بالحقل السيميائي ونقاد الأدب يميِّزون بين «النص» و«الخطاب» انطلاقاً من عدة زوايا. وقد عرّفه اللغوي التوزيعي زيليغ هارّيس، الذي يعد «أول لساني حاول توسيع حدود موضوع البحث اللساني بجَعْله يتعدّى الجملة إلى الخطاب»[10]، بأنه «ملفوظ طويلٌ، أو هو متتالية من الجمل تكوّن مجموعة منْغلقة يُمْكن من خلالها مَعايَنة بنية سلسلة من العناصر، بواسطة المنهجية التوزيعـية وبشكلٍ يجعلنا نظل في مجال لساني محض»[11]. وقدّم له

7. نظريـة النص: من بنية المعنى إلى سيميائية الدالّ، ص56.
8. Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, p389.
9. الخطاب العربي المعاصر، ص8، بتصرف.
10. تحليل الخطاب الروائي، ص17.
11. نفسه.

مؤلِّفو «معجم اللسانيات» ثلاثة تعريفات؛ فهو «أولاً يطلق على اللغة في طور العمل، أو اللسان الذي تتكلّف بإنجازه ذاتٌ معينة، وهو هنا مرادِفٌ للكلام بتحديد دي سوسير. ويعني ثانياً وحدةً تُوازي أو تفوق الجملة، وتتألف من متتالية لغوية تكوّن إرسالية ذات بداية ونهاية، وهو هنا مرادف للملفوظ. ويتجلى ثالثاً في استعمال الخطاب بمعنى الملفوظ الذي يتعدّى الجملة منظوراً إليه من زاوية قواعد تسلسُل متتاليات الجمل»(1).

إن «الخطاب»، إذاً، يرادف «الملفوظ»، ويتمحَّض للمنطوق/ الشفهي(2)، بخلاف «النص» الذي يَقترن، لدى كثيرين، بالمكتوب(3). يقول غريماص وكورتيس: «نعتبر إلى حدٍّ بعيد أن ملفوظاً، مع الانتباه إلى أن النص يتعارض مع الخطاب(4)، انطلاقاً من مادة التعبير الكتابية أو الصوتية، يُستخدم بغية إبراز تجَلّي القضية اللسانياتية. وفي نظر بعض علماء اللغة (ر. ياكبسون)، فإن التعبير الشفوي -ومنه الخطاب- يمثل الحدث الأول، والكتابة لن تكون إلا مشتقّاً أو ترجمة للتمَظْهُر الشفوي. ويرى آخرون (هلمسليف)، بالمقابل، أن الفكرة المتوارَثة لا تثبت دائماً ولا تصحّ اطِّراداً، وأن الشكل السيميوطيقي قابلٌ للتمظهر والتجسُّد المادي عبر مختلف صيغ التعبير»(5).

وإذا كان معيار الكتابة شرطا حاسماً في تحديد ماهية النص في نظر ريكور ومَن أخذ برأيه، فإن هناك آخرين توسّعوا في مفهوم النص ليشمل المكتوب والشفوي وسائرَ الأنساق التواصلية. وعليه، فقد زعم بارط أن الإيقاع الموسيقي نص، واللوحة الزيتية نص، والشريط السينمائي نص، والمشهد المسرحي نص(6). بل إن بعض المُنظِّرين عَدّوا العالم كلَّه نصّاً(7). ولكنّ الشائع بين الدارسين أن النص ينصرف مفهومه إلى المكتوب الناتج عن فعل الكتابة، وأنّ إطلاقه على أشكال التعبير وصور الإبلاغ الأخرى إنّما هو، بالأساس، من باب المجاز.

وذهب كيليطو إلى أن الكتابة قد تكون معيارا كافياً لتحديد النص وتمْييزه من اللاّنص، مثلما قد لا تكون. فهي تقوم أساساً تمييزياً، في هذا الإطار، في المجتمعات التي تمتاز بمَحْدودية انتشار التدْوين فيها، حيث لا يُكتب سوى الكلام الذي يعد نصّا في منظار ثقافة مّا؛ مثلما وقع في الثقافة

1. Dictionnaire de linguistique, p156

2. ميّز بعضُهم، في الخطاب، بين الشفوي والمكتوب (بنفنست)، على أساس الاختلاف الملحوظ بين نمطين متباينَيْن من الممارسة اللغوية.
(Langue, Discours, Société (pour E. Beneveniste), sous la direction de J. Kristeva, J. C. Milner et N. Ruwet, Ed. du Seuil, Paris, 1975, p88)

3. فاتح زيوان، «مصطلحا «الخطاب» و«النص»»، مجلة «كتابات معاصرة»، بيروت، ع68، مج17/ ربيع 2008، ص50.

4. وممّن زعم أن العلاقة بين النص والخطاب قائمة على التقابل، كذلك، نجد جيرار دنيس فارصي (G. D. Farcy) في معجمه النقدي (Lexique de la critique (P.U.F, 1991, p40.

5. Sémiotique…, p389.

6. نقلاً عن «نظرية النص»، ص46.

7. معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، ص223.

العربية الكلاسيكية قديماً. ولا تطرَح الكتابة بوصفها مناطَ التميز في المجتمعات التي ينتشر فيها التدوين انتشارا واسعاً؛ كما في مجتمعاتنا المعاصرة[1].

ولا ينطلق محمد مفتاح من ثنائية (المكتوب ≠ الشفهي) في التفريق بين «النص» و«الخطاب»، بل نُلفيه يقدّم اجتهاداً آخر في هذه القضية؛ إذِ ارْتأى أن بينهما عموماً وخصوصاً، من منطلق أن «الخطاب والتلفظ أعمّ من القول والنص»[2]. وتوضيحُ ذلك أن النص «عبارة عن وحدات لغوية طبيعية منضدة متسقة»[3]، على حين أن الخطاب «عبارة عن وحدات لغوية طبيعية منضّدة متسقة منسجمة»[4]. فإذا كان المفهومان معاً يُحيلانِنا على متوالية جمْلية متلاحمة المكونات، متضَامّة الأجزاء، مترابطة العناصر بواسطة عدة وسائل لغوية؛ كأحرف العطف مثلا، فإن الخطاب يمتاز -علاوة على متطلّبات النص- بخاصية الانسجام، التي يشير مدلولها إلى الصلات والروابط غير المتحققة لفظاً بين تلك الوحدات اللغوية؛ الأمرُ الذي يستوجب من المتلقي المشاركة في بنائها استناداً إلى ما يتمتّع به من قدرات تأويلية وإمكانات معرفية. وتكاد تنحصر أهم مبادئ الانسجام النصي في السياق، والتأويل المحلي، والتشابه، والتغْـريض. على حين تتعد العمليات الذهْنية التي يتأسّس عليها؛ مِن مِثل المعرفة الخلفية، والأطر، والمدوّنات، والسيناريوهات، والخطاطة[5]. ويبدو أن «التشابُه والاختلاف» هو أكثر كتُب مفتاح احتضاناً لمفهومي «النص» و«الخطاب»، اللذين عدّهُما -إلى جانب مفهوم «المتن»- بمثابة «إشكالات... وكلّ إشكال نال حظّاً وافراً أو قليلاً من المهتمّين بنظرية الأدب، ونظريات القراءة بمختلف تجلياتها: نظريات تحليل الخطاب، ونظريات التلقي، ونظريات العلوم المعرفية وغيرها»[6]. ومن ناحية زمن ظهورهما، يرى الناقد نفسُه أن النص أقدمُ من الخطاب وأعْرق؛ بحيث روّجت له الدراسات القديمة، وعُرّف تعريفاتٍ عدة تعكس توجُّهات معرفية ونظرية ومنهجية مختلفة[7].

ويميّز ڤان ديك بين النص والخطاب تمييزاً آخر يتّضح من خلال قوله: «إن الخطاب هو عملية الإنتاج الشفوية ونتيجتها الملموسة، أما النص فهو مجموع البنيات الآلية التي تحْكُم هذا الخطاب. وبتعبير آخر، فإن الخطاب ملفوظ (أو تلفُّظ) ذو طبيعة شفوية لها خصائص نصية... بينما النص هو

1. الأدب والغـرابة، ص18.
2. محمد مفتاح، «بعض خصائص الخطاب»، مجلة «علامات في النقد»، جُدّة، ج35، مج9/ مارس 2000، ص9.
3. نفســه، ص10.
4. نفسه. ويبدو أن ثمة خلطاً في كلام مفتاح بين تحديده الخطابَ هنا، وتحديده النصَّ في ذلك الحوار المُجْرى معه، والذي أَحَـلْنا عليه في موضع سابق من هذا القسم!
5. انظر تفصيل هذه المبادئ والعَمليات في كتاب خطّابي «لسانيات النص»، الفصل الثالث من الباب الأول.
6. التـشابُه والاختلاف: نحو منهاجية شُـمولية، ص33.
7. تحليل الخطاب الشعري، ص119.

الشيء المجرد والافتراضي الناتج عن لغتنا العلمية»[1]. وكُنّا قد وقفْنا على تعريفات أخرى للنص تحدِّده بأنه ملفوظ، بيد أن كثيرين لم يسلّموا به، بل جعلوه إنتاجاً لاحقا متطوراً للملفوظ؛ منهم فنسيـنزو لوكاشيو (V. Lo cascio) الذي ادّعى أن الملفوظ لا يصير نصّاً إلا عندما تترابط عناصرُه باعتماد عامل الزمن، بمختلِف أصنافه (الزمن النفسي- الزمن الفلكي- الزمن البيولوجي...)، والذي يعد أحد أهم العوامل التي تشكل بنية الكلام المنطقية[2].

ويَختلط النص بمفهوم آخر هو الأثر (أو العمل) الأدبي (L'œuvre litteraire)، بل يتعارضان أحياناً[3]. ويعد بارط من أوائل الدّاعين إلى ضرورة التفـريق بين هذين المفهومين، فعرّف الأثر الأدبي بأنه «ذلك الموضوع المنجَز الذي يمكن أن يحتلّ فضاءً فيزيقياً... على حين أن النص حقلٌ منهجي... كل ما يمكن قوله هو أن في كل أثر يوجد نص أو لا يوجد. العمل تتناوله اليد، والنص تتناوله اللغة»[4]. وأفاض الناقد نفسُه، في تجْلية الفُروقات بين النص والأثر الأدبي، في كتابه «درس السيميولوجيا»، فحدَّد ذلك في جملة من النقط كالآتي[5]:

«1. لا ينبغي أن يعامَل النص كموضوع يُبَعَّض، فمِنَ العبث أن نحاول التمييز المادي بين الآثار المادية والنصوص. كما لا ينبغي،على الخصوص، الذهاب إلى القول بأن الأثر كلاسيكي، أما النص فطلائِعي... فقد يَحْدُثُ أنْ يكون في الأثر القديم نصوصٌ، مثلما أن كثيراً من النّتاجات الأدبية المعاصرة ليست بالنصوص... ليس النص تجزئة للأثر، بل إن الأثر هو الذيْل الوَهْـمي للنص. وبعبارة أخرى: إن النص لا يعرف نفسه إلا داخل عمل وإنتاج...

2. إن النص لا ينحصر في الأدب (الجيد). إنه لا يَدخل ضمن تراتُب، ولا حتى ضمن مجرد تقسيم للأجناس. ما يحدِّدُه، على العكس من ذلك، هو قدرته على خَلخلة التصنيفات القديمة... إذا كان النص يَطرح مشاكل التصنيف، فإنه يَستلزم على الدوام ما يُطلق عليه صولرس P. Sollers تجربة الحدود. لقد سبق لتيـبودي Thibaudet أن تحدّث عن الآثار التي توجَد على الحدود (مثالُ ذلك «حياة رانسي» Rancé لشاتوبريان التي تبدو اليوم نصّا)... النص دوماً بِدعة وخروج عن حدود الآراء السائدة.

---

1. نقلاً من «نظرية النص»، ص60.
2. نقلا من المرجع نفســه، ص101.
3. تعريفٌ بالمصطلحات الأساسية، جابر عصفور، عملٌ ملحَق بكتاب «عصر البنيوية»، تأليف: إديث كيرزويل، ص291.
4. Théorie du texte, p373 .

وهذا التقابُل «يذكّرنا بالتمييز الذي اقترحه لاكان بين «الواقع النفسي» و«الواقع»؛ من حيث إن الأول يشار إليه، أما الثاني فيُبرهَن عليه. وبالمثل، فإن الأثر يُرى... أما النص فيُبرهَن عليه، ويُتحدَّث عنه وَفق بعض القواعد (أو ضد بعض القواعد)». (درس السيميولوجيا، ص 60، بتصرف)
5. آثرْتُ إثبات نص بارط هنا على طوله الواضح؛ لأهمّيته الكبيرة في باب التمييز بين النص والأثر الأدبييْن، ولتعدد أفكاره وتشعُّبها.

3. يقترب النص من ذاته ويدركها بالمقارنة مع الدليل (Signe)، أما الأثر فهو ينحصر في مدلول... إن الأثر الأدبي يعمل كدليل عامّ... أما النص فإنه يكرّس،على العكس من ذلك، التراجُع اللانهائي للمدلول. النص تمدُّدي، مجالُه هو مجال الدالّ... إن التوليد الدائم للدالّ داخل مجال النص لا يتم وَفق النمو العُضوي أو حسب طريق تأويلي، وإنما وفق حركة تسلسُلية للتداخل والتغير. إن المَنطق الذي يتحكم في النص ليس منطقا تفهُّمياً (يحدد مقصَد الأثر وما يريد «أن يقوله»)، وإنما هو منطق كنايات... الأثر الأدبي (في أحسن الأحوال) رَمزي بدرجة وضيعة، ورَمْزيته سرعان ما تتوقّف. أما النص فهو أساساً رمزيّ: الأثر الأدبي الذي نفهم طبيعته الرمزية المُطلقة وندركها نصٌّ...

4. النص تعدُّدي... إنه لا يمكن أن يكون هو ذاته إلا في اختلافه... وبالرغم من ذلك، فهو نسيجٌ من الاقتباسات والإحالات والأصداء؛ أعْني: من اللغات الثقافية السابقة أو المعاصرة التي تخترقه بكامله... الأثر لا يُزعج الفلسفات الواحِدية، والتعدُّد عندها هو الشرُّ بعينه. مقابل الأثر يمكن للنص أن يرْفع شعارَ الإنسان الذي سكنَته الشياطين... النسيج التعددي أو الشيطاني الذي يجعل النص في مقابل الأثر يمكن أن يؤدي إلى إعادةِ نظرٍ عميقةٍ في القراءة حيث لا سيادة إلا للمونولوغ...

5. يُحْشر الأثر ضمن تطور سُلالي، فيفترض أن العالَم يحدّد الأثر، وأن الآثار تتسلسل فيما بينها، وأن المؤلِّف يَمتلك الأثر. يُنْظر إلى المؤلف على أنه أبو الأثر ومالكه... أما النص فهو يُقرأ من غير أن يُسْنَد إلى أب. هنا أيضاً تتميّز الصورة المَجازية للنص عن الصورة المجازية للأثر؛ فهذه توحي بصورة الكائنٍ العضوي الذي ينمو بفضل التكاثر الحيوي، أما الصورة التي يوحي بها النص فهي الشّبَكة...

6. عادة ما يكون الأثرُ موضوعَ استهلاك... أما النص فهو ينقذ الأثر من الاستهلاك، وينظر إليه كلَعِب وعمل وإنتاج وممارسة. وهذا يعني أن النص يتطلب منا أن نحاول قهْر (أو على الأقل تقريب) المسافة التي تفْصِل الكتابة عن القراءة، لا بالزيادة من إسْقاط القارئ على الأثر، وإنما بضمِّهما معاً في نفس الممارسة الدالّة.

7. يقودُنا هذا نحو مقارَبَة أخيرةٍ للنص، وهي التي تتعلّق باللـذة... حقاً إن الأثر الأدبي لا يخلو من مُتعة (بعض الآثار على الأقل)... بيد أن هذه المتعة، مهما كانت درجتها، حتى ولو تحرّرت من كل حُكم مُسبق تظل في جزءٍ منها متعة استهلاك... أما النص فهو مشدودٌ إلى المُتعة؛ أعْني إلى اللذة التي لا تنفصم...»[6].

---

6. درس السيميولوجيا، ص60-66.

ونجد في نظرية النص مفهوماً آخر يرتبط بالنص، هو المعبَّر عنه بمصطلح «Corpus» الذي يترْجِمُه بعض الدارسين العرب بلفظ «متن»، وآخرون بلفظة «مُدَوّنة». والمراد به «عمل أو مجموعة من الأعمال الخاصة بكاتب معين أو بمرحلة تاريخية محددة أو موضوع بعينه»[1]. إن النص والمتن مترادفان في نظر نقاد كثيرين؛ منهم على سبيل التمثيل غريماص وكورتيس اللذان ذهبا إلى أن «المصطلح الأول يُستخدم تارة بمعنى ضيِّق، وذلك حين تَفرض طبيعة الموضوع المُختار (عمل كاتب مّا، أو مجموعة من الوثائق المعروفة أو الشواهد) حدوداً عليه.

وبهذا المعنى يَسْتَحيلُ النصُّ مرادفاً للمدوّنة (Corpus)»[2]. ومنهم –عربياً– نعمان بوقرة الذي حدَّد المدونة بأنها «متوالية من الأحداث تصف وضعية ما، وهي تمثل المعطيات التي يُخضعها الواصف إلى التحليل، وهي النص الذي يتخيَّره الدارسُ حسب نظرة معينة»[3].

تلكم، باختصار، إلمامةٌ عجلى ببعض جهود الدارسين والناقدين العرب المعاصرين في تحديد النص، وضبط مفهومه، وتبيان الحدود الفارقة بينه وبين مفهومات أخرى تجاوره دلاليا، وإثارة جملة من القضايا النقدية المتمحِّضة له... والبحثُ بذلك يكمّل بحثا آخر كنت قد نشرته، قبل عامين، بَسَطْت فيه القول عن جهود أحد عمالقة النقد العربي المعاصر؛ وهو الجزائري د. عبد الملك مرتاض، في تعريف النص، وتناول مسائله...[4].

المصادر والمراجع

1. الكتب

أ. العربية والمترجمة

- إديث كيرزويل، عصر البنيوية، ترجمة: جابر عصفور، دار آفاق عربية، بغداد/ 1985م.
- بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ترجمة: تمّام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط1/ 1991م.
- تادْييه، النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة: قاسم مقداد، وزارة الثقافة السورية، ط1/ 1993م.
- حاتم الصكر، ترويض النص: دراسة للتحليل النصّي في النقد المعاصر (إجراءات.. ومنهجيات)، الهيأة المصرية العامة للكتاب/ 1998م.

1. نظرية النص، ص35. ومن العرب مَن يضع مصطلحي «المتن» و«المدونة» في مقابل اللفظة الأجنبية «Répertoire». («مفهوم المرجعية وإشكالية تأويل النص الأدبي» لمحمد خرماش، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز، فاس، ع12/ 2001، ص63)

2 . Sémiotique, p390.

3. المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، ص134.
4. انظر نص البحث كاملا، وهو بعنوان «جهود عبد الملك مرتاض في تعريف النص وتناول مسائله»، في دَوْريّة «دراسات مصطلحية» المحكّمة، التي تصدر عن «معهد الدراسات المصطلحية» بفاس، ع13/ 14، 2013/ 2014، من ص231 إلى ص274.

- حسين خمري، نظرية النص: من بنية المعنى إلى سيميائية الدالّ، الدار العربية العلوم ناشرون، بيروت - منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1/ 1997م.
- دانيال تشاندلر، معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، ترجمة: شاكر عبد الحميد، مطابع المجلس الأعلى للآثار، مصر/ 2002م.
- رولان بارت، درس السيميولوجيا، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، البيضاء، ط3/ 1993م.
- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، البيضاء - بيروت، ط1/ 1989م.
- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، مطبوعات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء/ 1984م.
- عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، دار الطليعة، بيروت، ط1/ ، 1983م.
- عبد السلام المسدّي:
  - قضية البنيوية: دراسة ونماذج، دار الجنوب للنشر، تونس/ 1995م.
  - النقد والحداثة، دار الطليعة، ط1/ 1983م.
- الأزهر الزّناد، نسيج النص، المركز الثقافي العربي، ط1/ 1993م.
- مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت/ 1974م.
- مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان/ 1979م.
- محمد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر، دار الطليعة، ط 1985.
- محمد مفتاح:
  - تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، ط3/ 1992م.
  - التشابُه والاختلاف: نحو منهاجية شُمولية، المركز الثقافي العربي، ط1/ 1996م.
  - مساءلة مفهوم النص، من منشورات كلية آداب وجدة، سلسلة «الدروس الافتتاحية»، رقم2/ 1997م.
- محمد خطابي، لسانيات النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2/ 2006م.
- منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، ط1/ 1998م.
- نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب: دراسة معجمية، عالم الكتب الحديث ودار جدارا للكتاب العالمي، عَمّان، ط1/ 2009م.
- نصر حامد أبي زيد، مفهوم النص، المركز الثقافي العربي، ط5/ 2000م.
- نور الدين السّدّ، الأسلوبية وتحليل الخطاب: دراسة في النقد العربي الحديث، دار هومة، الجزائر/ 1997م.
- نور الدين صدوق، حدود النص الأدبي: دراسة في التنظير والإبداع، دار الثقافة، البيضاء - بيروت، سلسلة «الدراسات النقدية»، رقم 2، ط1/ 1984م.

ب. الأجنبية

– A. J. Greimas et J. Courtés, Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette, Paris/ 1979.

- J. Dubois & Autres, Dictionnaire de linguistique, Librairie Larousse, Paris/ 1973.

-M. Foucault, Les mots et les choses, Ed. Gallimard, Paris/ 1966.

- R. Barthes, Théorie du texte, in: ENCYCLOPEDIA UNIVERSALIS/ 1980.

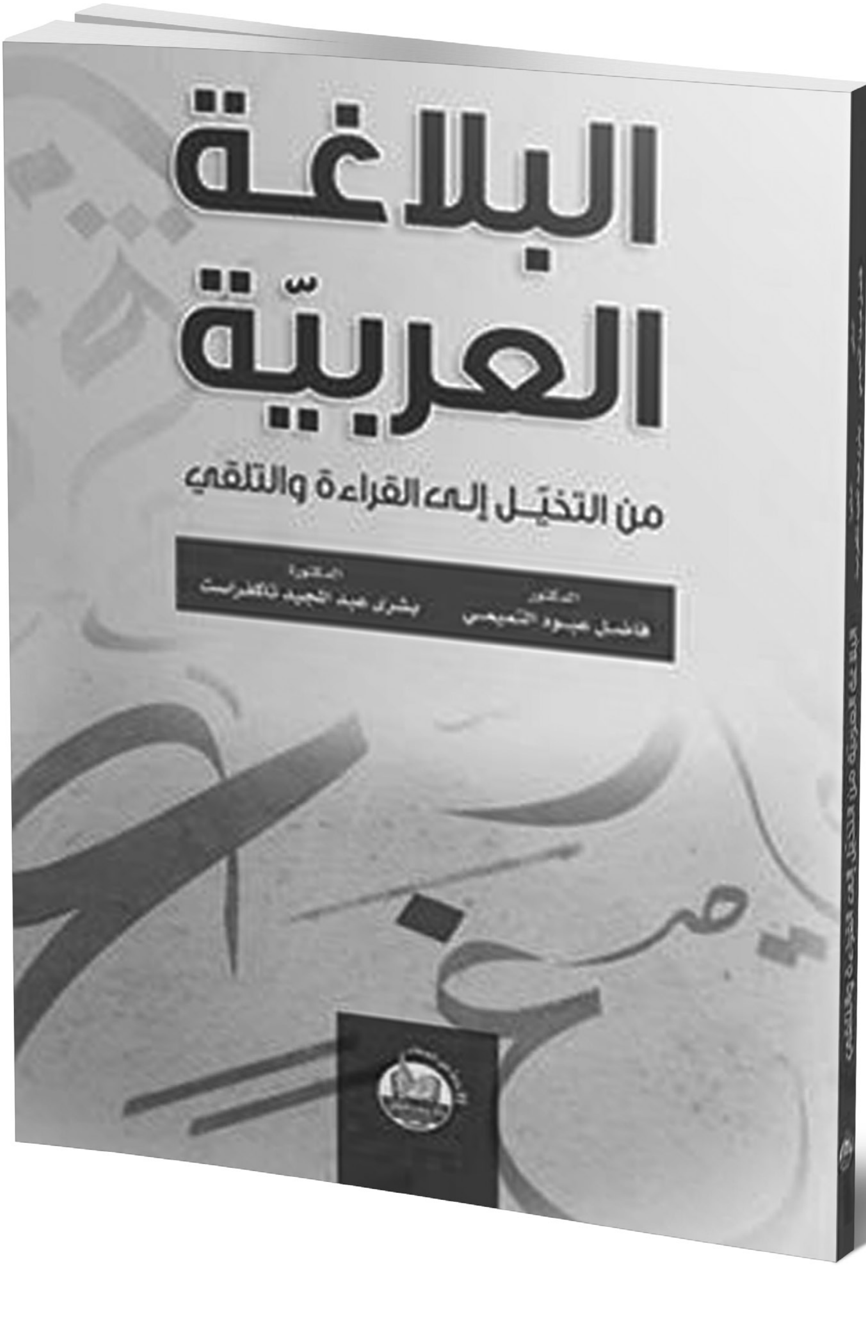
- T. Todorov, Poétique, Ed. Seuil/ 1973.

2. المجلات

- دراسات مصطلحية، فاس، ع13-14/ 2013-2014م.
- دراسات سيميائية أدبية لسانية، فاس، ع1/ خريف 1987م.
- الحياة الطيبة، بيروت، ع14، س4/ 2003.
- علامات في النقد، جُدّة، ج35، مج9/ مارس 2000م.
- الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع96-97/ 1992م.
- كتابات معاصرة، بيروت، ع68، مج17/ ربيع 2008م.
- مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز فاس، ع12/ 2001م.
- المشكاة، وجدة، ع14، س4/ ربيع 1991م.


جامعة سيدي محمد بن عبد الله
الكلية متعددة التخصصات بتازة
مختبر اللغة والأدب والتواصل
النظرية الأدبية والمنهج النقدي
قضايا وإشكالات
تنسيق وتقديم:
محمد مساعدي
عبد الواحد
إبراهيم عمري

قارئ وكتاب


البلاغة العربيّة
من التخيّل إلى القراءة والتلقي
الدكتور
فاضل عبود التميمي
الدكتورة
بشرى عبد المجيد تاكفراست

هوامش على قراءات: انعدامُ الدراية في تحقيقِ كتاب «النهاية في فَنِّ الكناية»(*)

أحمد بلحاج آية وارهام(1)

1. مَجَرَّة البلاغة المُراوِغة

تُعتَبَر كتب أبي منصور عبد الملك الثعالبي (961م - 1038م/ 430هـ) من الأسفار الحية التي رصدت مَجرة الإبداع العربي بعُمقَيْه: النثري والشعري، وتابعت تَشَكُّلاته وتَمَظْهُراتها البلاغية، وتجلياتها البيانية في مختلف تعبيراته. فهو في «فقه اللغة وأسرار العربية» و»الأحاسن من بدائع البلغاء» و«الإعجاز والإيجاز»، و«أجناس التجنيس» و«ولطائف المعارف» و«خاص الخاص» و»الكناية والتعريض» يكشف المْراوغات الجميلة للبلاغة، ويفتح أفقا لجسد الكتابة صاهلا ببَذاخَة التنوع، مُضاءً بألَق العشق، مَسكونا بلَذَّة الرؤيا. ولذلك كانت مؤلفاته، التي نَيَّفَتْ على السِتة والعشرين كتابا، مَهْوَى أفئدة المبدعين، ومَحَط رِحال الباحثين، وشاغلَ المحققين، منذ القرن الخامس الهجري إلى الآن. تناولوها بالتحقيق والدراسة، وحرثوا حقولها المعرفيةَ والأدبيةَ والبلاغيةَ بآليات وأدوات إجرائيةٍ حديثةٍ، تُظهرُ المُضمَرَ، وتستحضرُ المُغَيَّبَ. فالمرحوم محيي الدين عبد الحميد أضاءَ «يتيمةَ الدهر» بتحقيقه، وَقَرَّبها لِعُشاق التراث في أبهى صورة تيسَّرَت له، وها هو الأستاذ موفق فوزي الجبر يتصدى لكتاب آخر من كتب الثعالبي بالتحقيق والشرح والتعليق تحت عنوان: «كتاب النهاية في فن الكناية». فما هاته الكناية؟ وما أبعادها الجمالية؟ وكيف بسطها الثعالبي؟ وما الصورة التي قدمها بها المحقق للقراء؟

2. جماليات الكناية ولا نهائية آفاقها

إن كل ابتكار لجمال جديد في اللغة لا يُمكن إلا أن يستند إلى قديمها الجمالي، فاللغة كيان يتطور،

---

*. كتاب «النهاية في فن الكناية» لأبي منصور الثعالبي، حققه وشرحه وعلق عليه: موفق فوزي الجبر، دار الحكمة للطباعة والنشر، دمشق، ط1/ 1994م. والاسم الحقيقي لهذا الكتاب هو: «الكناية والتعريض»، كما ذكر ذلك ابن شاكر الكتبي في «فوات الوفيات»، وحاجي خليفة في «كشف الظنون»، وابن قاضي شهبة في تاريخه. وقد طبع الكتاب في مكة سنة1301هـ، وفي القاهرة سنة 1326ه مع «لمنتخب من كنايات الأدباء وإشارات البُلَغاء» للجرجاني، وفي بيروت بواسطة دار البيان العربي ودار صعب بتقديم: علي الخاقاني، دون ذكر تاريخ الطبع، ثم في دار قُباء بمصر مرة ثانية محققا ومشروحا من قبل الأستاذة: عائشة حسين فريد، سنة 1998م.

1. شاعر وباحث، مراكش، المغرب.

ونحن لا نقدر أن نحدده إلا من داخله، من داخل عبقريته وجماليته وخصوصيته. فالحداثة حقا هي في الحياة داخل هذا الكيان، لا إلى جواره، أو خارجه، أو على هامشه. ففيه ومعه تُحس الذاتُ بأنها تحيا في بهاء القديم، وفي طاقاته الفنية التي لا تُستنْفَدُ[1]. وهذا الكيان متعددة عَوالِمُه، متناغمة أشكاله، باذِخةٌ تراكيبه، ماكرةُ أسماؤه، آسرةٌ عماراته، مُدَوِّخة عتباته. تَسْبَح في ماء تصريحه مُتَوَهِّما أنك امتلكته، فإذا بأمواج كناياته تَعلوك، وتُطَوِّح بك في مرافئ الظن المُلتَهِبِ، والتخمينِ الذي يَفيضُ وجودُه على وجود الذاكرة والوجدان.

فما بين التصريح والكناية أشبه بما بين الماء والنار، والنور والظل. فالأول هو ما ظهر المراد منه لكثرة استعماله فيه، ولِمَدلوله الثبوتُ مُطلَقاً، والثانية هي ما خَفِيَ استعمال المراد فيها وفي غيرها، ومدلولها لا يتم ثُبوتُه إلا ببينة[2]. فالتصريح ظهورُ المَعنى وانكشافه من نفسه وفي نفسه، أما الكناية فهي انْحجابُ المَعنى واسْتِتارُه في نفسه، سواء أكان حقيقيا أم مجازيا، ومن ثمة كانت ماهيتها مراوغةً. فهي عند البيانيين تعبيرٌ عن شيء بلفظ غيرِ صريح في الدلالة عليه، لغرض من الأغراض كالإبهام على السامع، أو لنَوْع فصاحتِه، وانتقالٌ من لازم إلى ملزوم. وعند الأصوليين ما يدل على المراد بغيره لا بنفسه،دون الانتقال من اللازم إلى الملزوم[3]. ولأجلِ هذا الاسْتِتار، وتعالُق اللازم مع المَلزوم، وتأَرْجُح المعنى بين صِفَّتَيْ الحقيقة والمجاز تحت شمس الوَصْفِ الجامع بينهما كانت الرؤيةُ إلى الكناية من جهات أربعٍ:

- الأولى: ترى أنها حقيقةٌ؛ لأنها استعملت فيما وُضِعت له، وأُريدَ بها الدلالةُ على غيره.

- الثانية: ترى أنها، في بعض مُعْتَبَرَات أئمَّةِ اللغة العربية، مجازٌ؛ إذ لا واسطةَ بين الحقيقة والمجاز عند المتكلمين والأصوليين.

- الثالثة: ترى أنها مُقَسَّمة إليهما، فإن استُعمل اللفظ في معناه مُراداً منه لازمَ المعنى فهو حقيقةٌ، وإن لم يُرِدِ المعنى، بل عُبِّرَ بالملزوم عن اللازم، فهو مجازٌ.

- الرابعة: ترى أنها لا حقيقةٌ ولا مجازٌ، وإنما هي كيانٌ مستقلٌّ بذاته[4].

فالكناية، انطلاقا من هذا التصور، تُتيح للمعنى أن يتجلى في صور مختلفة، تجعله مُتباينَ الأبعاد، متنوعَ الجمالِ، منفتحاً على آفاقٍ لا نهائيةٍ.

1. أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، ص95.
2. أبو البقاء أيوب موسى الحُسَيني الكَفَوِي (ت 1094هـ/ 1683م)، الكُليات، ص562.
3. نفسه، ص761-762.
4. نفسه، ص 806. وانظر: عبد القاهر الجرجاني في «دلائل الإعجاز»، ص66-69-230.

3. كِنايات الثعالبي ومَعاريضُه

وهذا ما رمى إليه الثعالبي في كتابه هذا، الذي وصفه في خُطبتِه بأنه «صغير الحجم، كبيرُ الغُنم، في الكنايات عما يُستهجَنُ ذِكْرُه، ويُستَقبَح نَشرُه، أو يُسْتَحْيَا من تسميته، أو يُتَطَيَّرُ منه، أو يُسترفَع ويُصانُ عنه بألفاظ مقبولة تؤدي المعنى، وتُفصِح عن المغزى، وتَحَسن القبيحَ، وتُلطِّف الكثيفَ، وتَكْسُوهَ المَعرِضَ الأنيقَ في مخاطبة الملوك، ومكاتبَة المُحتَشِمين، ومُذاكرة أهل الفضل، ومحاورة ذوي المروءة والظَّرْفِ، فيَحصُل المراد، ويَلُوحُ النجاحُ مع العَدول عما ينبو عنه السمعُ، ولا يَأْنَسُ الطبع إلى ما يَقوم مقامه، ويَنوبُ مَنابَه، من كلامٍ تأذَن له الأذنُ، ولا يَحجبه القلبُ»[1].

وَلِتَجْلِيةِ هذه الغايات والمرامي أخرجه في سبعة أبواب، يشتمل الأول منها على الكناية عن النساء والحُرَم، والثاني على الكناية عن الغلمان والذُّكْران وعَن أوصافهم وأحوالهم وعلى مَنْ يَقُول بهم، والثالث على الكناية عن بعض فضول الطعام وعن المكان المُهَيَّإ له وعن عاقبة الأكل، والرابع على الكناية عن المقابح والعاهات والمثالب، والخامس على الكناية عن المرض والشيب والاكتهال والهرم والموت، والسادس على الكناية عمَّا يُوجِبُ الوقتُ والحالُ من الأطعمة والأشْربة والملاهي، والسابع في فنونٍ شتى من الكناية والتعريض مختلفةَ الترتيب. فهو ضَرْبٌ من التأليف اجترحه، ونَسْجٌ بلاغي أحكَمَه، لم يسبقه حسب قوله أحدٌ «إلى تأليف مثله،وترصيف شِبْهِه، وترصيع عقده، من كتاب الله،وأخبار النبي ﷺ، وكلام السلف، ومن قلائدِ الشعراء، ونصوصِ البُلَغاءَ، ومُلَحِ الفصحاء، في أنواع النثر والنظم، وفنونَ الجد والهزل»[2].

وكان قد ألَّفه في نيسابور سنة أربعمائة؛ أي قبل وفاته بثلاثين سنة، ثم دَعَتْه دَواع إلى إعادة النظر في نسخته الأولى، وإنشائها نشأةً، فقال: «وسبَكتُ ثانية بعد أولى، وَرَدَدْتُ في تبويبه وترتيبه، وَتَأَنَّقْتُ في تهذيبه وتذهيبه، وترجمته ب «كتاب الكناية والتعريض»»[3].

ويتضح من هذه التسمية أن الكتاب يتناول فنين من فنون البلاغة: الكنايةِ؛ بما هي عمقٌ استراتيجي في سهوب الكتابة، وانْحِجابٌ يمتص ماءَ الظهور المُتَصبِّبَ على جسد اللغة، والتعريضِ الذي هو لفظٌ دالٌّ على معنى، لا من جهة الوضع الحقيقي أو المجازي، بل من جهة التلويح والإشارة؛ حيث يَحتملُ مقصودَ الذات الكاتبةِ/ المتكلمة وغيرَ مقصودها عند النظرة الأولى، ولكنَ قرائنَ الأَحوال تُؤكِّدُ حَملَهُ على المقصود[4].فالتعريض، أو الأعراض أوالمَعاريضُ، كلامٌ يُشبه بعضُه بعضاً في المعاني. يَسُوقُه المُرسلُ لإيهام المتلقي بصدق أحواله وأفعاله، ولاتِّقاء الوقوع في وهدة الكذب، فهو إذن قناع فني أخلاقي لِلخُلوص من الوَرْطات التي قد تقع فيها الذات؛ ولذلك

1. الثعالبي، النهاية في فن الكناية، ص14.
2. الثعالبي، النهاية في فن الكناية، ص14.
3. نفسه، ص15.
4. الكَفَوِي، الكليات، ص762-763.

قال عبد الله بن عباس رضي الله عنهما: «ما أُحِبُّ بمعاريض الكلام حُمْرَ النَّعَم»، ومن نماذجه قول الصحابي الشاعر عبد الله بن رواحة رضي الله عنه، وكانت امرأته قد عاينته يَطَأُ جارية له، فعاتبته على ذلك، فأنكر، وكانت تعلم منه أنه لا يقرأ القرآن وهو جُنُبٌ، فَأَلَحَّتْ عليه أن يقرأ سورةً من القرآن، فأنشأ يقول (الوافر):

شَهِدْتُ بِأَنَّ وَعْدَ اللَّهِ حَقٌّ وَأَنَّ النَّارَ مَثْوَى الْكَافِرِينَا
وَأَنَّ الْعَرْشَ فَوْقَ الْمَاءِ طَافٍ وَفَوْقَ الْعَرْشِ رَبُّ الْعَالَمِينَا
وَتَحْمِلُهُ مَلَائِكَةٌ شِدَادٌ مَلَائِكَةُ الْإِلَهِ مَسَوَّمِينَا

فلما قال ما قال ظنته قرآنا، وقالت: صدَق الله وكَذَّبتُ عيني، فجعل ابن رواحة كلامه هذا تعريضاً، فِرَاراً من قراءة القرآن، وتغطيةً لِعَوْرة الموقف بِثَوْبِ الإيهام الذي نَسَجَتْه أيدي الكلام[1].

إن الثعالبي في كتابه هذا يُخْرِج الكنايةَ والتعريضَ من سِياقهما التَّقْعيدي المألوف، كما يُخرِجُ معهما أيضاً القراءةَ النقديةَ البلاغيةَ من مَنْظومتها التقليدية. وبهذين الصَّنيعَيْن تُصبِح الكتابةُ غَوْصاً في دخيلاء القارئ، تَتَقَرَّى هواجسه وأحلامه وصَبْواتِه، وتصلُه بعالم مكبوتاته، خاصة تلك التي تتصل بالجسد والجنس، وبما وراء ورقة التوت الوجودية؛ إذ إن «قُوى عقلنا تُساوي قُوى غرائزنا، فنحن نُعاني أسبابَ العقل بقدر ما نُذْعِنُ بجسدنا لنبضات الجنس»[2]. ولا ريب أن ما لدينا من مُمْكنات تَخْييليةٍ وإبداعيةٍ هي التي تُؤَنِّسُ الغريزةَ والعقلَ معاً، وتَدفعُ بهما إلى الظهور بمظهَر الكناية والتعريضِ.

4. هوامش على عمل المحقق

كيف تعامل الأستاذ موفق فوزي الجبر مع هذا الكتاب تحقيقا وشرحا وتعليقا؟ وما النسخة أو النسخ الخطية التي اعتمد عليه؟ وهل صَنيعه جَلَّى الكتابَ، وكشف بَواطِنَه وغَوامضه، وقدَّم للقارئ عملا قَمينا بأن يعتبره ولو إلى حد ما هو عينَ العمل الذي أبدعه الثعالبي؟

تلك أسئلة سَنُدِير الحديثَ عنها في ثلاثة مَحاورَ؛ كل واحد منها يشتمل على عدة هوامشَ، حسب التفصيل التالي:

- المحور الأول؛ يتضمن هوامش تتعلق بالتحقيق.
- المحور الثاني؛ يحتوي على هوامش تدور حول الشروح.
- المحور الثالث؛ تنصبُّ هوامشه على التعليقات.

1. القاضي أبو القاسم محمد بن أحمد الغرناطي السبتي (697هـ/ 760هـ)، كتاب رفع الحجب المستورة في محاسن المقصورة، ج1/ ص8-9.
2. رينه حبشي، بدايات الخليقة، ص11.

أ. الهوامش المتعلقة بالتحقيق:

من البَدَهي أن تحقيق المخطوطات التراثية له أصول وقواعدُ، أَثَّلَها كثير من أعلام المحققين للتراث العربي الإسلامي منذ تَشكل الوعيُ بقيمة هذا التراث وأهميته؛ بحيث أضحى الإخْلال بها، والانحراف عنها مَدْعاة لِلازْوِرَارِ عن كل تحقيقٍ يتم خارجها، والشكِّ في مصداقيته وجَدْواه، وفي أصالته وعلميته.

فالتحقيق إضاءَةٌ وتنويرٌ، ونفيٌ للشبهات عن الأصل، وإرجاعُ نسَبه إلى الحِبْر الأول الذي سال من ريشة مُؤَلِّفه. فهل ترسَّم السيد موفق فوزي الجبر هذه الخطى، واسْتَهْدى بتلك الصوَّى أثناء اشتغاله على كناية الثعالبي وتعريضه؟.

إنه في مقدمة «تحقيقه» الموجزة يذكُر أن عمله «انحصر في شرح غريب اللفظ، وترجمة بعض الشعراء، وَرَدِّ الأبيات إلى مصادرها، والتعليق عليها، وتخريج الآيات والأحاديث»[1]. دون أن يُشير، لا تصريحا ولا تلميحاً، إلى قضايا جوهرية، تُعَدُّ بمثابة العمود الفقري في أي تحقيق، وهي التي سنشير إليها في الهوامش الآتية:

1. ما هي النسخة الخطية التي استند إليها (المحقق)؟ وما مُواصفاتها ومميزاتها؟ وفي أية خزانة هي؟ ومتى تم نسخها؟ وهل الاعتماد على نسخة واحدة يرقى بالتحقيق إلى درجة الاكتمال والكمال؟ أو أنه مجرد مغامرة لا تَكشفُ إلا بقدر ما تُعَتِّم وتحجب؟.

فالسيد موفق لم يُومِئ في نشرته هاته إلى أي أصلٍ خطي اتخذه سنداً في (التحقيق)، ولا حتى إلى أي مطبوعٍ يُمكن أن يكون في حكم المخطوط (=المطبوع الحجري مثلاً)، ومن ثمة جاء عمله هذا مُعَلَّقاً في الَفراغ، عاريا من مقومات الحياة.

2. هل يحق لأي محقق كان أن يتصرف في المخطوط الذي يحققه بالحذف والزيادة، والتبديل والتغيير دون دواعٍ علمية قهرية تدفعه إلى ذلك، خاصة إذا كانت النسخة بخط المؤلف أو مقروءةٍ عليه؟

إن احترام إرادة المؤلف الأصلي، والوقوفَ عند نياته ومقاصده المتجسِّدة حروفاً شرطان أساسيان من شروط التحقيق، وكل إلغاء لهما هو في العمق اعتداءٌ على النص المحقق، وعلى صاحبه. فالثعالبي سمَّى مؤلفه في الخُطبة التي مَهَّدَ بها له ب «كتاب الكناية والتعريض»[2]، لكن السيد موفق أعطاه تسمية أخرى مسجوعةً؛ هي: «كتاب النهاية في فن الكناية»، فمن أين أتى بها؟ وهل، بعد تصريح الأب باسم وليده، يَسُوغُ للغير أن يُسميه مرة أخرى؟.

1. الثعالبي، النهاية في فن الكناية، ص5.
2. نفسه، ص15.

إن التسمية حق جوهري،وإبدالُها عدوان على الكيان وتشويهٌ له؛ ولذلك نرى الراسخين في التحقيق يَتَحَرَّجون من الإقْدام على تَصَرُّف كهذا مهما كانت الذَّرائع والأسْبابُ، ويَرْبَؤُون بأنفسهم عن مَضِلَّةٍ كهاته. وعليه؛ فإن العنوان الذي ساقه المحقق مُقْحَمٌ على الكتاب، فهو من صنيع (المحقق)، ولا علاقة للمؤلف به.

3. التناقض بين ما ورد في خُطبة الكتاب وبين ما ورد في مَتْنِه وفهرسه،والاختلافُ بين فصول أبوابه بالزيادة والنقصان. ففي الخُطبة ذَكر الثعالبي أنه أخرج الكتابَ «في سبعة أبواب، فالباب الأولُ في الكناية عن النساء والحُرَم... وفصوله خمسةٌ»[1]، لكننا في المتن والفهرس نجد فصول هذا الباب تصل إلى تسعةٍ، فمن أين أتَت الفصول الأربعة الأخرى؟، و»الباب الثالث في الكناية عن بعض فضول الطعام... وفصوله أربعة»[2]، ولا يوجد منها في الكتاب متناً وفهرساً إلا ثلاثة فقط، فأين ذهب الفصل الرابع؟، و»الباب الخامس في الكناية عن المرض والشيب والموت... وفصوله ثمانية»[3]، ولم يَرِدْ منها سوى ستة، فأين الفصلان الآخران؟ وهل ما وقع من زيادة ونُقْصانٍ في فصول الكتاب، واعترى أبوابَه: الأول والثالث والخامس ناتجٌ عن خطإٍ في كتابة أرقام الفصول بالحروف؟ أو أنه تَصَرُّفٌ أقدم عليه الأستاذ موفق فوزي الجبر دون أن يُبَيِّن مُلابَساتِه وأسبابَه؟ أو أن مَرَدَّه إلى أمرٍ آخرَ لم يُفصِح عنه.

4. عدمُ إرجاع الشواهد الشعرية إلى مَظَانِّها الأصليةِ، وإهمالُ تخريجاتها العروضيةِ، ودَمْجُ تخريج الآيات القرآنية في المتن. فعلى طُولِ صفحات الكتاب البالغةِ 133 صفحةً، والتي لا تَخلو واحدةٌ منها من استشهادٍ شعري. لم يُخَرِّجِ السيد الجبر أيَّ بيت شعري سواء أتعلق الأمرُ بمصدره أم ببحره العروضي، رغم أن الكتابَ يضم أشعارا لأزيدَ من 179 شاعرا؛ فيهم المشهور، وفيهم المغمور، ومعظمهم له ديوانٌ مُتداولٌ.

5. لا يُوجَد بين مراجع التحقيق أي ديوان من دواوين الشعراء المذكورين في النص المُتَصَدَّى لتحقيقه، كما لا تُوجد في الهوامش أية إشارة إلى الكتب التي يُمكنُ أن يتم العثورُ فيها على أشعارهم التي استشهد بها الثعالبي. فهل التحقيق بهذه الطريقة يُؤدي إلى خدمة النص أو إلى العكس من ذلك؟

6. يحتوي الكتاب على ما يقرُب من مائتَيْ عَلَم، فيهم الصحابة والخلفاء والفقهاء والأدباء والشعراء واللغويون والوزراء والقُوّاد، غير أن الأغلبية فيه للشعراء، وقد عرَّف السيد الجبر بالمعروفين منهم بطريقة تبسيطية ساذَجةٍ، هي أشبه بتعريف الماء بالماء، كعنترة، وامرئ القيس، والأعشى، والمُرَقش، والأخطل، وحسانَ بن ثابت، ودعبل، والفرزدق، وأبي نواس، والطِّرمَّاح،

1. نفسه، ص15.
2. نفسه، ص15.
3. نفسه، ص15.

والبحتري، وابن الرومي، وأبي تمام، وابن المعتز، وترك الآخرين دون تعريف تَقْريبي بأزمنتهم وأمكنتهم ومواقعهم في خريطة الإبداع الشعري.

7. فُشُوُّ الكسر العروضي في معظم الأبيات الشعرية التي اشتمل عليها الكتاب، وكأَنَّ الأستاذ (المحقق) ليست له أُذْنٌ موسيقية تعصمه من هذا الزَّلَل، وترقى به عن مواطن الخَطَل. ففي الصفحة 30 بيتان من البحر البسيط لأبي الفتح البُسْتي، ورد ثانيهما هكذا:

تَـزْوَرُّ عَنِّي بِنُونِ الصّدْغِ حِينَ رَأَتْ　　　أَمَـــامَ لَهْـــوَى يَـقْـرَا سُـــورَةَ الـنُّـونِ

وصوابُ عَجُزه هو: (إِمَامَ لَهْوِيَ يَقْرَا سُورَةَ النُّونِ) بكسر همزة إمام، وإبْدال الألف المقصورة في لهوى ياء، وتسهيل همزة يقرأ. وفي الصفحة 37 بيتان لأبي اسحاق الصابي من مجزوء البحر الكامل، جاء صدر ثانيهما هكذا: (في ليلة لم يَعِبْها)، والصواب هو: (في ليلة ما عابها) ليستقيم الوزن على مجزوء الكامل. وفي الصفحة 42 قال عن البيت التالي لأبي فراس الحمداني:

وَكَنَى الرَّسُولُ عَنِ الْجَـوَابِ تَظَرُّفاً　　　وَلَـئِـنْ كَنَى فَلَقَدْ عَلِمْنَا مَـا عَنَى

إنه من قصيدة له يقول فيها:

فَـــلاَ أَمَـــلٌ غَـــيرٌ عَـفْـوِ الإِلَـــهِ　　　وَلاَ عَـمَـلٌ غَـيرٌ مَـا قَـدْ مَـضى

وهذا القول بعيد عن الصواب، فالبيت الأول من البحر الكامل، والثاني من المتقارب، زيادة على اختلاف قافيتيهما. فكيف تكون قصيدة خليلية واحدة من بحرين وبقافيتين مختلفتين؟ وهل غرض البيت الأول هو غرض البيت الثاني؟. وفي الصفحة 50 أتى البيتان التاليان لدعبل الخُزاعي على هذا الشكل:

مَـا زَالَ عِـصْـيَـانُـنَـا لِلَّهِ يُـوبِـقُـنَـا　　　حَـتَّـى دُفِـعْـنَـا إِلَى فَـتْـحٍ وَدِيـنَـارِ
قَـدْ طَـالَ مَا سَجَدَ لِلشَّمْسِ وَالنَّارِ　　　إِلَى عَـلِـيـجَـيْنِ لَمْ تُـقْـطَـعْ ثِـمَارُهَـا

فالبيتان على وزن البحر البسيط، وصواب الشطر الأول من ثانيهما هو: (إلى عُلَيْجَين لم تُقْطَعْ ثِمَارُهَمَا)، بتَثْنية عُلَيج مُصَغَّر (عِلْج) وهو الرومي، وقد كنى دعبلٌ بثمارهما (=فتح ودينار) عن القُلْفَة والغُرْلَة، وعن عدم الاختتان . وفي الصفحة 52 جاء بيت أبي سعيدٍ دَوْسَتَ عن العمل بهذه الصورة:

تَـعَـلَّـقْـتُـهُ عَـلْـقـاً كَـلَـحْـمِ الْجَـمَـلِ　　　وَهَـــذَا الـرَّبِـيـعُ أَوَانُ الْحَـمَـلْ

وهو مكسورٌ، ولا يستقيم شطره الأول مع تفعيلات المتقارب، وصوابه: (تَعَلَّقْتُهُ عَلْقَ لَحْمِ الْحَمَلْ). وفي الصفحة 49 ساق الثعالبي بيتان للصَّنَوْبَري من البحر الوافر كَنَّى فيهما عن الخِتَانَ بالطُّهْرِ والتَّطْهِيرِ، وهما:

أَرَى طُهْراً سَيُثْمِرُ بَعْدُ عُرْساً كَمَا قَدْ يُثْمِرُ الطَّرَبُ الْمُدَامَهْ
وَمَا قَامَ بِمُغْنٍ عَنْكَ إِلاَّ إِذَا أَلْقَيْتَ مِنْهُ كَالْقُلاَمَهْ

وصواب الشطر الأول من البيت الثاني هو: (وَمَا قَلَمٌ بِمُغْنٍ عَنْكَ إِلاَّ). وفي الصفحة 94 جاء الرجز التالي عن أنواع الشعراء غير منسوبٍ هكذا:

اَلشِّعْرُ فِيمَا عَلِمْنَا أَرْبَعَهْ فَشاعِرٌ يَجْرِي وَلا يَجْرِي مَعَهْ
وَشاعِرٌ يَنْشُدُ وَسْطَ الْمَجْمَعَهْ وَشَاعِرٌ مِنْ حَقِّهِ أَنْ تَسْمَعَهْ
وَشَاعِرٌ مِنْ حَقِّهِ أَنْ تَصْفَعَهْ

وقد نسبه السيد مصطفى السَّقا محقق «فقه اللغة وسر العربية» إلى الحُطيئة، وأورده على هذا الشكل دون كسر في شطرته الأولى:

أَلشُّعَرَاءُ فَاعْلَمَنَّ أَرْبَعَهْ فَشَاعِرٌ يَجْرِي وَلاَ يُجْرَى مَعَهْ
وَشَاعِرٌ يَنْشُدُ وَسْطَ الْمَعْمَعَهْ وَشَاعِرٌ مِنْ حَقِّهِ أَنْ تَسْمَعَهْ
وَشَاعِرٌ مِنْ حَقِّهِ أَنْ تَصْفَعَهْ

وفي الصفحة 98 جاء البيتان التاليان عن الحَمَّام لابن سُكَّرة على هذه الكيفية:

تَكَانَفَتِ اللُّصُوصُ عَلَيْهِ حَتَّى لَيَحْفَى مَنْ يَسْلَمُ بِهِ وَيَعْرَى
وَلَمْ أَقْصِدْ بِهِ ثَوْباً وَلَكِنْ دَخَلْتُ مُحَمَّداً وَخَرَجْتُ بِشْرَا

والشطر الثاني من أولهما مكسور، ولا يستقيم على وزن الوافر، وصوابه (لَيَحْفَى مَنْ يَطُوفُ بِهِ وَيَعْرَى)؛ أي أن من يدخل هذا الحمام يفقد فيه ملابسه وحذاءه من كثرة اللصوص، ويخرج منه كَبشر الحافي الصوفي المشهور[1]. وتَتَبُّع جميع الأبيات المكسورة عروضيا في هذا (التحقيق) قد يأخذُ منا حيزا كبيرا لا يسمح به الوقت، ولا يتسع له المَقام؛ إذ أغلب الأمثلة الشعرية في هذا الكتاب (المحقق) أصابها التحريف في الضبط والكتابة، والخَلل في الوزن.

8. عشرات الشعراء الذين ذكرهم الثعالبي داخل الكتاب لم يُعَرِّف بها السيد الجبر، ولم يُشر إلى مصادر أشعارهم، ولا إلى دواوينهم إن كانت مطبوعةً أو مخطوطةً، و لا حتى إلى تواريخ حياتهم ومواطنهم، كالسَّرِيِّ الرَّفَّاء (ت: 976م)، والحُسَين ابن حجَّاج (ت: 1001م)، وأبي الفتح البستي (971م – 1010م/ 400هـ) صاحب القصيدة النونية المشهورة التي مطلعها:

زِيَّادَةُ الْمَرْءِ فِي دُنْيَاهُ نُقْصَانُ وَرِبْحُهُ دُونَ مَحْضِ الْخَيْرِ خُسْرَانُ

1. أحمد بلحاج آية وارهام، شعرية الحمامات، ص78.

وأبي الفتح محمود كشاجم (ت: نحو960م) الذي استشهد له أبو القاسم الغرناطي السبتي (697هـ - 760هـ) في كتابه «رفع الحُجُب المستورة في محاسن المقصورة»، حين تحدث عن التَّمثِيل، وهو الإشارة إلى مَعنى بألفاظٍ تدل على معنى آخر بهذه الأبيات:

لاَ أُحِــبُّ الــدَّوَاةَ تُحْشَـى يَـرَاعـاً تِـلْـكَ عِـنْـدِي مِـنَ الــدُّوِيِّ مَعِيبَهْ
قَـلَـمٌ وَاحِــدٌ وَجَــــوْدَةُ خَـطٍّ فَـــإِذَا شِـئْـتَ فَـاسْـتَـزِدْ أُنْـبُـوبَـهْ
هَـــذِهِ قُــعْــدَةُ(*) الـشُّـجَـاعِ عَلَيْهَا سَـــيْرُهُ مُحْـكَـمٌ،وَتِـلْـكَ جَـنِـيـبَـهْ(1)

وابن طباطبا أبي الحسن محمد العلوي (ت: 934م)، له «تهذيب الطبع» و«عيار الشعر»، وأبي دَلَفِ الخزرجي (ت: 1000م)، والقاضي علي الجرجاني مؤلف «الوساطة»، وأحمد الصنوبري صاحب ديوانٍ «الروضيات»، وزيادٍ الأعجم المُكنى بأبي أُمامة الشاعر الأموي الفارسي الأصل، الذي توفي في عهد هشام المتوفى سنة 125هـ/ نحو768م، كان مُولَعا بإِدْماج كثيرٍ من الألفاظ والتراكيب الفارسية في شعره، وهو منحى أطلق عليه «باختين» فيما بعد اسم التهجينٍ، وشعر زياد هذا مبثوث في عدد من المصادر، وقد جمعه يوسف بكار تحت عنوان «شعر زياد الأعجم»، وطبعه في دمشق سنة 1983م، كما أن قصيدته التي رثى بها المُهَلَّب بنَ المُغيرة اهتم بها كثير من الأدباء كالمبرد في «التعازي والمراثي»، وأبي الفرج في «الأغاني»، والجرجاني في «دلائل الإعجاز»، والعسكري في «ديوان المعاني»، الذي أورد له حين الحديث عن التجنيس وأنواعه هذا البيت من القصيدة المذكورة:

فَـانْـعَ الْـمُـغِـيرَةَ لِلْمُغِيرَةِ إِذْ غَـدَتْ شَـعْـوَاءَ مُشْعَلَةً بِنَبْحِ الـنَّـابِـحِ(2).

وأبي الفضلِ عبد الله بن أحمد المِيكَالي، الذي لا تكاد تخلو صفحة من صفحات «يتيمة الدهر» للثعالبي من ذكره، ولا موضعٌ من «زهر الآداب» للحصري من الإشادة به، وقد ساق له أبو القاسم الغرناطي هذا البيت للتدليل عل تجنيس التركيب:

عَــارِضَــاهُ بِــمَا جَـنَـى عَـارِضَــاهُ أَوْ دَعَــانِي أَمُــتْ بِـمَا أَوْدَعَــانِي(3).

وابن القِرِّيَّةِ الخطيب البليغ الأُمِّيِّ الذي لا يقرأ ولا يكتب، وأحدِ الفُصَحاءِ المشهورين بالحِفظ، صَحِبَ بني مروانَ، وقتلَه الحجاج بن يوسف الثقفي سنة84هـ، واسمه أبو سليمان أيوبُ بنُ زيد بن

*. القُعَدَةُ بضم القاف: ما اتخذْتَه لركوبكَ، والْجَنِيبَةُ: ما قُدْتَهُ إلى جنبكَ.
1. السبتي، رفع الحجب المستورة،ج1/ ص18.
2. أبو الفرج الإصبهاني، الأغاني، ج13/ ص102-103 وما بعدهما. الجاحظ، البيان والتبيين، ج4/ 59ص. أبو هلال العسكري، ديوان المعاني، ج2/ ص175. ابن عبد ربه، العقد الفريد، ج3/ ص288. أبو العباس المبرد، كتاب التعازي والمراثي، ص200.
3. السبتي، رفع الحجب المستورة، ج1/ ص14.

قيس بن زُرارة بن سلَمَةَ، عُرف بابن القرية الهلالي،والقِرِّية (بكسر القاف، وتشديد الراء المكسورة، والياء المشددة المفتوحة) لقبُ جَدَّته، واسمُها: جُمَاعةُ بنت جُشَم[1].

وأغلب هؤلاء تعرَّض لهم الثعالبي في «اليتيمة» و«التمثيل والمحاضرة»، ولكن السيد الجبر لم يرجع إليهما، ولا إلى غيرهما من كتبٍ من يحقق له، كما أنه لم يرجع إلى أي كتاب من كتب التراجم المألوفة والمعهودة لدى المحققين الأُصَلاَء. فهو قد اقتصر على المشهورين جدا، ويا ليته أَوْفاهُم حقهم، فقد أغرقهم في التبسيط الْمُخِلِّ الذي يَأْنَفُ منه حتى المبتدئون، ورحم الله علماء الأصول الذين قالوا: «إن التعلق بالمشهور يُخفي وراءه كثيرا من القصور».

9. عَمَّ التمييز بين أسماء الذين يترجم لهم في الهامش، ففي الصفحة 36 ذكر الثعالبي أن الجارية التي تُحب التَّحْمِيضَ يقال عنها إنها مالِكِيَّة، لما روى مالك بن أنس من إباحة ذلك، وأشار (المحقق) في الهامش الثالث من الصفحة المذكورة إلى ترجمة مالك، فقال: «هو أنس بن مالك الخزرجي، خادم النبي ﷺ، دعا له بكثرة المال والوَلَد، يُعَدُّ من الْمُكْثِرين لرواية الحديث، صاحبُ المذهب المالكي، مات سنة 93هـ في البصرة». وهذا خَلْطٌ فظيع دالٌّ على عدم الدِّراية بتَراجِم الأشخاص، فأنسُ بن مالك هو فعلا صحابي جليلٍ، خدم الرسول ﷺ عشر سنوات، وقال: إنه لم يسمع خلالها منه عليه الصلاة والسلام قطُّ كلمةَ «أُفٍّ»، ولا لِمَ فعلتَ هذا عن فعلِ فعله، أو لِمَ تركتَ هذا عن فعلِ تركه، وقد توفي سنة 93هـ/ 711م، لكنه ليسَ صاحب المذهب المالكي، بل صاحبه هو مالك بن أنس بن مالك الأصبحي (93هـ أو95هـ 169هـ أو 179هـ/ 712م 795م)، وُلد بالمدينة المنورة وتوفي بها، وجَدُّه الأعلى أبو عامر صحابي جليل، لُقِّب بإمام دار الهجرة وعالِم المدينة، وهو أحد الأئمة الأعلام، ومؤسسُ المالكيةِ، أحدِ المذاهب الفقهية الكبرى في الإسلام، مَن تآليفه: «الموطأ» الذي هو أساس المذهب. استفاد من علمه الشافعي والليث وغيرهما كثيرٌ، فقد انقطعت إليه آباط الإبل،حتى قال عنه الشافعي: «مالك حُجَّةُ الله على خَلقه»، وقال حَمّادُ ابنُ سلمةَ: «لو قيل لي: اختر لأمة محمد ﷺ إماما يأخذون عنه العلمَ، لرأيت مالكا لذلك موضعا وأهلا»، وقال الليث بن سعد: «مالك عالِمٌ تَقِيٌّ، عِلْمُ مالكٍ أمانٌ لمن أخذ به من الأنام»[2].

ب. الهوامش الدائرة حل الشروحِ:

اتسمت الشروح التي أتى بها السيد موفق فوزي بالتخبط والعشوائيةِ، وعدم الدِّراية بمُراد النص المحقَّق، كما أن بعضها لا طائل تحته؛ لأنه من قبيل تفسير الماء بالماء، والأمثلَة المُساقَةُ أَدْناه تُعزز ما قلناه:

1. ابن خلكان، وفيات الأعيان،ج1/ ص250-255. الإصبهاني، 1/ 167،2/ 17.
2. محمد علي السايس، تاريخ الفقه الإسلامي ص97-98.

1. في الصفحة 14 ذكر الثعالبي أن كتابه هذا هو «في الكنايات عمَّا يُستهجَن ذِكرُه، ويُستقبَح نشره... {إذ بها} يحصل المُراد، ويلوح النجاح مع العُدول عما يَنْبُو عنه السمع». فشرح (المحقِق) في الهامش الاسْتِهجان بالاسْتِغراب، وهو أمرٌ غريب حقا، ولو تأمل الجملة التي بعد الأولى لأَدْرك أن الاستهجان مقصود به هنا الاسْتِقباح؛ ولذلك عطف الثعالبي على العبارة الأولى عبارة أخرى تُفسرها، وهذا ما يسمى عند النحاة بعطف تفسير، كما أنه شرح العدول بالقِسط في الأمر، ظانًّا أنه من العَدْلِ، مع أن الغرض منه الميل والانحراف. وكذلك فعل مع كلمة «يَنْبُو»، فقد شرحها بمعنى «يرتفع»، والصواب أنها في السياق تعني ما يتحاشاه السمع ويَتَنَزَّه عن سماعه.

وها نحن نرى ثلاثة أخطاء في شرح عبارة واحدة داخل صفحة واحدة، فكيف بالصفحات الأخرى؟ والأَنْكى من هذا أن بعض الشروح يأتي كزائدة دُودِيَّةٍ في جسد النص؛ إذ ماذا يستفيده القارئ من شرح (فنون شتى) بـ (مختلفة ومتنوعة) في الصفحة 16؟ وهل شرح كلمة «بان» في الصفحة 24 ب «ظهر واتضح» يوافق السياق الذي جاءت فيه؟ أو أن معناها هو فَارَقَ وابتعد؟. يقول الثعالبي في النص الذي وردت فيه الكلمة المُشار إليها إن ابن طُولُون لما نقل ابنته «قَطْرَ الندى» إلى المُعتضِد كتب إليه يُذَكِّرُه بأنها «بُضْعَةٌ مني حصلَتْ لديك، وثَمَرةٌ من جَنْيِ قلبي انفصلت إليك، وما بان عني مَنْ وصلْتَ حَبلَه بحَبلك».

2. إن كثيرا من الشروح التي قدمها السيد موفق لا تُراعي سياق النص، ولا تاريخيته، فهي في وادٍ والنص في واد آخر. والأَدْهى هو أن بعضها لا يستقيم حتى مع المعنى المعجمي، ففي الصفحة 27 مثلا نجده يشرح «الاست» بأنه عورة الرجل وفرجه، مع أن العبارة التي جاءت فيها هاته الكلمة تتحدث عن أُمِّ عبد الرحمن بن الأشعث، التي قال لها الحجاج: «إنك عمدت إلى مال الله فوضعته تحت ذيلك»، كراهة أن يقول لها تحت استك، فالاست (= السُّبَّةُ والنَّخْبَةُ) هو الدُّبُر، سواء كان للمرأة أم الرجل، والحجاج هنا يعني دُبُر أم الأشعث. وفي الصفحة 95 ذكر الثعالبي أنه «قيل للعَتَّابي: قد فُلِجَ أبو مَسْلم، فقال: لعِلَّةِ أَكَلَ من شِعْره»، فشرح (المحقق) «فلح» بهذا الشرح: «يقال أفلح الله حجته أي قَوَّمهًا وأظهرها»، ولسنا ندري ما هذه الحُجة؟ وما غايتها؟. والصواب: هو أن العتابي سخِرَ من الشاعر أبي مسلم الذي أصابه داء الفالَج، وأرجع ذلك إلى الشعْر البارد الذي يقولُه، فهو سبب إصابته بهذا الداء. وفي الصفحة نفسها ورد بيتان لأبي الحسَن الحِمْيَري في الكناية عن الشعر الرديء غير السائر، هما:

لَـنَـا صَـديـقٌ شِـعْـرُهُ دَاجِـنٌ ... لاَ يَـأْلَـفُ الأَسْـفَـارَ وَالْـغُـرْبَـهْ
لَـكِـنَّـنِـي أَسْـمَـعُـهُ رَاعِـيـاً ... لِحَـقِّـهِ فِي قِـدَمِ الـصُّـحْـبَـهْ

حيث شرح السيد موفق فوزي كلمة» داجن»بأنها: (إلْباسُ الغَيْم السماء)، وهو شرح فاسد ينم عن عدم الفهم، وعن الرغبة في تكثير الهوامش لإيهام القارئ بالدقة والجدية العِلمية، مع أن الواقع

غير ذلك. ولا يقتصر هذا التهافت على الإحالات والحواشي، وإنما يتعداها إلى المصادر والمراجع، فالأستاذ الجبر قد حشد في اللائحة التي خصصها للكتب التي اعتمد عليها في التحقيق عدداً من المؤلفات لا علاقة لها لا من قريب ولا من بعيد بالموضوع، فهو قد أتى بـ «مجمع الأمثال» للميداني، ولا يوجد في الكتاب المحقق أي مَثَل.

ويكفي الشرح الذي قدمه عن البيت الأول من بيتي الحميري للدلالة على غياب الإدراك، فالداجن في البيت السالف معناه الشعرُ الذي لا تتداوله الألْسُن بالرواية، ولا ينتشر في الأرض، فهو شعر مُستَقِرٌّ لا يعرفه إلا صاحبه.

ج. الهوامش الْمُنْصَبَّة على التعليقات:

لقد أعلن (المحقق) في مقدمة تحقيقه لهذا الكتاب (الصفحة 5) أنه رد الأبيات إلى مصادرها، وعلق عليها. غير أننا لم نعثر على أي شيء من كل هذا في عمله هذا، اللهم إلا إذا كان يعتبر ما يلي تعليقاً:

1. في الصفحة 9 من المتن كَنَّى الشاعر عبد العزيز بن محمد السُّوسي عن جَلْدِ عُمَيْرَةَ بالْبَلْبَلَةِ، وقال:

وَحِينَ قَامَتْ عَلَيَّ بَلْبَلَتِي   وَلَمْ أَجِدْ حِيلَةً تَبَلْبَلْتُ

فعلق السيد الجبر على البيت في الهامش بقوله: «رواه الحاكم في المستدرك»، فهل هذا الكلام هو إرْجاعٌ للبيت إلى مصدره؟ أوَ هو تعليق عليه لِفَكِّ غامضه وتنويره؟ أوَ هو حديث نبوي؟. إنها لَسَقْطَةٌ كبرى لا يُمكن أن يقع فيها إلا من ليست له بصيرة بالتحقيق، ولا بالحقل الذي يشتغل فيه، بل ولا بالعلم أساساً. فكتاب «المستدرَك» للحاكم النّيسابوري يتعلق بالحديث النبوي الشريف، ولا صِلَةَ له بموضوع الكناية التي يتضمنها البيت.

2. وجاء في الصفحة 30 بيتان لدعبل الخزاعي على البحر البسيط، أولهما:

يَا مَنْ يُقَلِّبُ طُومَاراً وَيَنْشُرُهُ   مَاذَا بِقَلْبِكَ مِنْ حُبِّ الطَّوَامِيرِ

وبدلا من أن يُخَرِّجهما عروضيا، وَيُرْشِد إليهما في ديوان الشاعر، أتى في الهامش بترجمة مُبْتَسَرة لدعبل، ثم قال عن البيتين: «إنها {كذا} من قصيدة له، يقول فيها:

فَصَارَ عَلَى مُرْتَادِ جُودِكَ هَيِّناً   كَأَنَّ عَلَيْهِ مُحْكَمَاتُ الْقَنَاطِرِ».

وهذا من أَوْهامِه وسَقْطاته، فبيتا دعبل من وزن البسيط، وموضوعهما هو الغزل، أما البيت الذي ساقه السيد فوزي فهو من البحر الطويل، وموضوعه المدح. ويظهر أن (المحقق) غَرَّهُ حرف الروي المشترك في القصيدتين، فَظَنَّهُما من بحر واحد، وفي غرض واحدٍ.

3. كم كنا نود أن نرى تعليقاتٍ مُضيئةً تُبين أفكار النص المحقق، وتَقود إلى ينابيعها السرية والمختلفة، ولكن شيئا كهذا لم يتحقق، رغم أن الكتاب حافلٌ بالمواطن التي تستوجب ذلك. وأبسط

مثال نُقَدمه في هذا الصدد هو قول الثعالبي في الصفحة 26: إن الصاحب بن عباد (ت:385)، في رسالته الموسومة بالتنبيه على مساوئ شعر المتنبي، قال: «قد كانت الشعراء تصف المآزرَ وتُكَنِّي بها عمَّا وراءها تنزيها لألفاظها عما يُسْتَبْشَعُ ذكره، حتى تَخَطَّى هذا الشاعر المطبوعُ إلى التصريح، الذي لم يهتد إليه غيره، فقال:

إِنَّ عَلَى شَغَفِي بِمَا فِي خُمْرِهَا   لَأَعِفُّ عَماَّ فِي سَرَاوِلاَتِهَا

وكثير من العُهْر أحسن من هذه العَفافَة». فهل هذا الكلام الذي ساقه الثعالبي للصاحب هو موقفٌ نقدي صاف ونزيهٌ؟ أو أن وراء السطور ما وراءها؟

إن المتصفح لكُتب التراث التي تهتم بهذا الحقل سيجدُ نفسَ كلام الصاحب عند أبي هلال العسكري (ت: 395هـ/ 1005م) في «كتاب الصناعتين»؛ حيث قال في باب الكناية والتعريض: «... ومن شنيع الكناية قولُ بعض المتأخرين يقصد المتنبي :

إِنَّ عَلَى شَغَفِي بِمَا فِي خُمْرِهَا   لَأَعِفُّ عَماَّ فِي سَرَاوِلاَتِهَا

إِنّي عَلى شَغَفي بِما في خُمرِها لَأَعِفُّ عَمّا في سَراوِيلاتِها

وسمعت بعض الشيوخ يقول: الفُجور أحسن من عَفاف يُعبَّر عنه بهذا اللفظ». وقد كان العسكري يَشِيدُ بأدب الصاحب، ويَغُضُّ من قدر المتنبي إرضاء لهوى الصاحب، فهو قد تَلَقَّف منه الرأي، وبَثَّه في كتابه، وهو رأي لم يَصُغه الذوق، ولم تُمْلِه الضرورة الفنيةُ، وإنما جاء نتيجة عوامل لا علاقة لها بالنقد الموضوعي. فقد عملت المعاصرةُ التي دائما تمنع المناصرةَ وسلطةُ الصاحب السياسيةُ والأدبية على نشرِ الرأي المذكور، وإشاعتِه بين الناس للحطِّ من شأن المتنبي الذي أَنِفَ من مدحه[1].

5. تحقيق الدراية وتحقيق الجناية

هكذا يتضح من هوامش المحاور السالفة أن ما أقدم عليه السيد موفق فوزي الجبر لا يُعتبَر تحقيقا، ولا حتى نَشْرا مُوفَّقا؛ لأن الدراية منعدمة فيه، وأصدقُ ما يُمكن أن يَوصف به هو أنه جنايةٌ على التراث، وتشويهٌ له. ورحم الله الدكتور زكي مبارك، فهو حين لم تتفق نظرته مع نظرة أحمد أمين رحمه الله في سلسلة مقالاته التي نشرها تحت عنوان «جناية الشعر الجاهلي على الأدب العربي»، تَصدَّى له بسلسلة مقالات جُمعت فيما بعد في كتاب سماها «جناية أحمد أمين على الأدب العربي»، بالرغم من أن صنيع أحمد أمين لم يكن سوى رؤية تُريدُ فكَّ الحساسية الشعرية العربية الحديثة من هيمنة الشعر الجاهلي، وتحسيسها بزمنها الخاص.

1. أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص185. زكي مبارك وآخرون، أبو الطيب المتنبي: حياته وشعره، ص34.

إن الأمثلة التي ضَرَبْناها أعلاه لعمل السيد موفق ليست سوى نَغْبَةِ طائر من بحر، وإلاَّ فإن الكتاب مُمْتَلئ بأخطاء في الضبط والخط والنحو والفهم[*]، وبإهمال نسبة الكتبِ الواردة في المتن إلى مُؤَلِّفيها، فمثلاً ورد في الصفحة 66 كتاب «لُبابُ الآداب»، ولم يَذكُر لمن هو، مع أنه يدخل في الحقل نفسه الذي اهتم به الثعالبي. وهو بالمناسبة للثعالبي نفسه (350هـ 429هـ)، وتوجَد منه نسخة في تركيا بالمكتبة السليمانية تحت رقم 2879).

وكم كنت أتمنى، أيضا، لو قَدَّم السيد الجبر للكتاب بدراسة يتناول فيها الأسباب الخفية التي دعت الثعالبي إلى فتح أبواب كتابه بباب الكناية عن النساء والحُرم، وختْمِه بباب الكناية عن الموت والهرم، وهل بين هذيَن الأمرين خيطٌ سرِّي؟ ولماذا اهتم بلغة الجسد ونشاطاته وتحركاته وصفاته، والكنايات التي تَدور في فلكه دون غَيرها من الكنايات التي تتناول الوفاء والكرم، الشجاعة والجبن، الجودَ والبخلَ، النُّبل والنذالة، العقوق والبرورَ الخِصب والمَحل، الإقامةَ والترحالَ؟.

إن للجسد لغةً خاصة به، وكل عضو فيه له صفات وكنايات واستعارات ورموز تَتَخلَّق في هذه اللغة وبها ومعها، وتُفجِّر طاقاتها في المِخيال الإنساني، وتُثْري فضاء مُخَيلته، وتُجدد ماءَ خَياله. فهذه اللغة؛ بما هي مكونات بلاغيةٌ وترميزية؛ يُدركها السمع والبصرُ، وتَفعل في الأحاسيس، وتنفعل بها المَلَكاتُ، لكونها «لغةَ جَذْبٍ سَمعيٍّ وبَصَرِيٍّ، تَرُدُّ عليها الذاتُ بنفْسِ لونِ اللغةِ التي خُوطِبَتْ بها»[1].

كما كنت أُحب، ثالثا، لو أنه قام بمقاربةٍ بين هذا الكتاب وبين الكتب التي تتحاقل معه، ليتبين للقارئ مدى إضافة الثعالبي، وتميزه في هذا الباب... ولكن كانت بين التمني وبين الواقع المُتَحقِّق هوةٌ تَعذَّر تَجْسِيرها. وأخشى أن تكون المؤلفات التي أشار السيد موفق في آخر الكتاب إلى أنه حققها قد أصابها ما أصاب مُؤَلَّفَ الثعالبي هذا، خاصة وهي تتناول ميادين التفسير والحديث والعقيدة والشمائل المُحمدية، وتراجم المَحدِّثين، واللغةِ والأدب والنحو. وهي ميادينُ يصعب اقتحامها على من لم يكن مُدَجَّجاً بمعرَفة شمولية عالية في العلوم العربية، وبصيرةٍ نَيِّرَةٍ، وعزيمة تستحلي العناءَ، وتَجودُ بذَوْبِ الوجدان ونُورِ البَصَرِ.

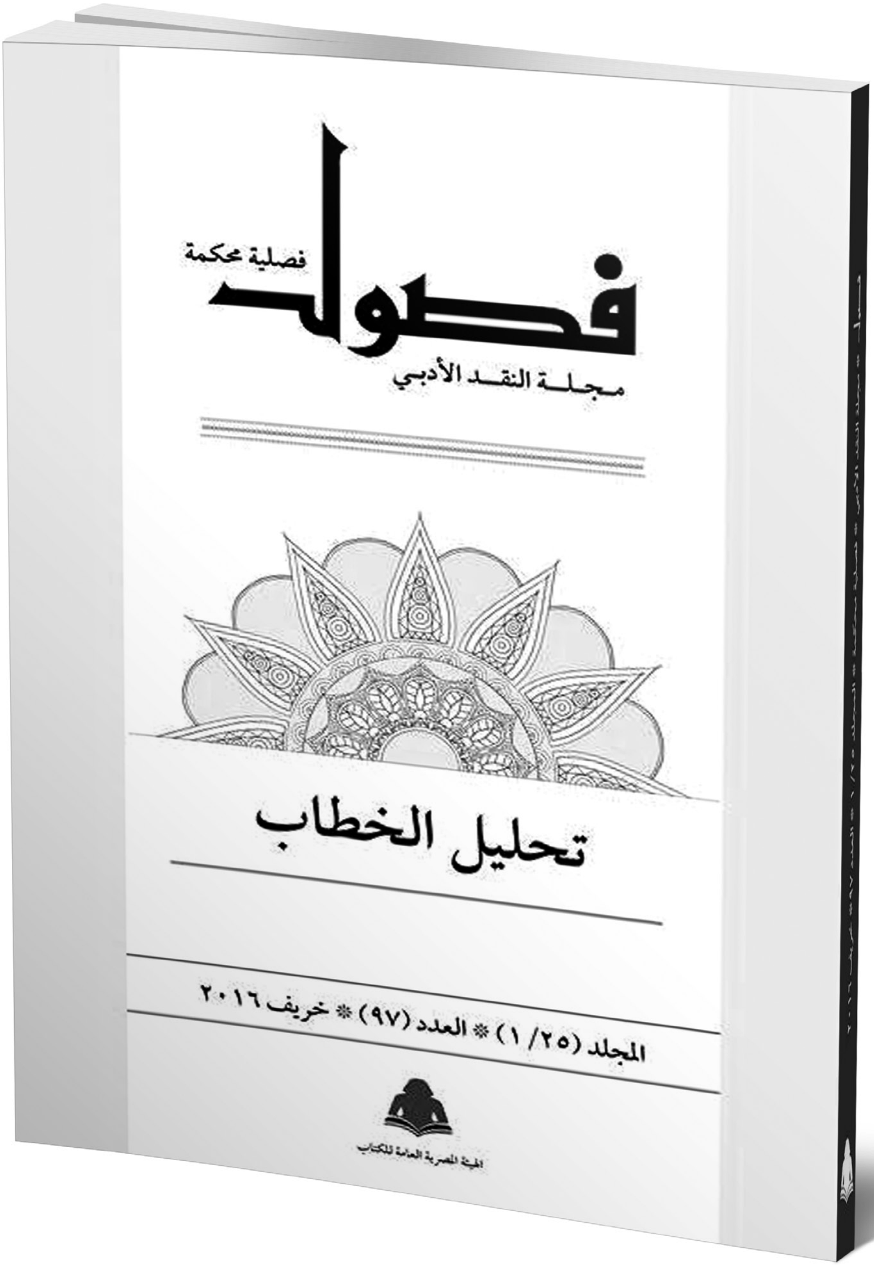
وهنا لا أملك إلا أن أترحَّم على أفاضل المحققين وجَهابذَتهم الذين غادرونا، وأن أطلب من الله أن يمد في عمر الباقين منهم. فهم قد أضاؤوا تراثنا، وأَرْسَوا قواعد التعامل معه، فكانت تحقيقاتهم تحقيقاتِ درايةٍ وإنارةٍ، تُحْيي رَميمَهُ، وتنفخ فيه روح التجدد والاستمرارية. أما النهج الذي سلكه السيد موفق فوزي الجبر في هذا الكتاب فليس من قبيل التحقيق في شيء، وإنما هو من قبيل الجناية التي طَمَسَتْ جواهرَ كِنايات الثعالبي ومَعاريضِه، وخَنَقتْ ما تَبَقى فيها من ذَماء.

*. انظر الصفحات: 132، 123، 101، 98،94، 74، 54، 53، 52، 50، 46، 45، 42، 39، 36، 35، 34، 33.

1. محيي الدين الطُّعْمي، تكملة الفتوحات المكية المعروف بعروش الحقائق في رفع البلاء عن الخلائق، ج1/ ص335-336.

المصادر والمراجع

- أحمد بلحاج آية وارهام، شعرية الحمامات، دار وليلي للطباعة والنشر، مراكشط1/ 1997م.
- أبو البقاء أيوب موسى الحُسَيني الكَفَوي، الكُليات، قابَلَه على نسخة خطية وأعدَّه للطبع ووضع فهارسه: عدنان درويش ومحمد المصرَي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1/ 1992م.
- أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط1/ 1993م.
- الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة/ 1960م.
- ابن خلكان، وفيات الأعيان، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت/ 1972م.
- رينه حبشي، بدايات الخليقة، ترجمة: خليل رامز سركيس، المنشورات العربية، بيروت/ 1968م.
- زكي مبارك وآخرون، أبو الطيب المتنبي: حياته وشعره، المكتبة الحديثة للطباعة والنشر، بيروت، ط1/ 1982م.
- أبو العباس المبرد، كتاب التعازي والمراثي، تحقيق: محمد الديباجي، دار صادر، بيروت، ط2/ 1992م.
- ابن عبد ربه، العقد الفريد، طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة/ 1948م.
- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد أَلْتَنْجِي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2/ 1997م.
- أبو الفرج الإصبهاني، الأغاني، نسخة مصورة عن طبعة بولاق الأصلية، طبعة دار صعب، بيروت/ د.ت.
- القاضي أبو القاسم محمد بن أحمد الغرناطي السبتي، كتاب رفع الحجب المستورة في محاسن المقصورة، مطبعة السعادة بجوار محافظة مصر/ 1344هـ.
- محمد علي السايس، تاريخ الفقه الإسلامي، الجامعة الأزهرية، كلية الشريعة، طبعة محمد علي صبيح وأولاده، القاهرة/ د.ت.
- محيي الدين الطُّعْمِي، تكملة الفتوحات المكية المعروف بعروش الحقائق في رفع البلاء عن الخلائق، المكتبة الثقافية،بيرت، ط1/ 1994م.
- أبو منصور الثعالبي:
  - التمثيل والمحاضرة،تحقيق: عبد الفتاح محمد الحلو، طبعة جديدة، الدار العربية للكتاب، بيروت/ 1983م.
  - النهاية في فن الكناية، حققه وشرحه وعلق عليه: موفق فوزي الجبر، دار الحكمة للطباعة والنشر، دمشق، ط1/ 1994م.
- أبو هلال العسكري:
  - ديوان المعاني، طبعة القاهرة/ 1352هـ.
  - الصناعتين، مطبعة صبيح،القاهرة، ط2/ د.ت.


فصلية محكمة
فصول
مجلة النقد الأدبي
تحليل الخطاب
المجلد (٢٥/١) * العدد (٩٧) * خريف ٢٠١٦
الهيئة المصرية العامة للكتاب

الاشتراك في ثلاثة أعداد

■ داخل المغرب

- اشتراك الطلبة: 130 درهما
- اشتراك الأفراد: 200 درهما
- اشتراك المؤسسات: 380 درهما

■ خارج المغرب

● نسخ بالبريد الإلكتروني

1- للأفراد: 20 دولار

2- للمؤسسات: 30 دولار

● نسخ ورقية

1- للأفراد: 40 دولار

2- للمؤسسات: 70 دولار

الاشتراك التشجيعي: غير محدد

تؤدى مختلف الاشتراكات بواسطة:

-حوالة بريدية باسم مدير المجلة

-شيك، أو تحويل إلى الحساب البنكي الآتي: 1050C000301361 وكالة التجاري وفا بنك، المغرب العربي «د». أوداد اوجيه. القنيطرة. المغرب.

طبع هذا العدد بدعم من وزارة الثقافة

البلاغة والنقد الأدبي مجلة فصلية علمية مُحكّمة

المساهمون في العدد :

- أحمد بلحاج آية وارهام
- أحمد بوحسن
- أحمد بوزفور
- جمال أبرنوص
- جواد ختام
- حسن بلحبيب
- حسن المودن
- سامية العبوري
- عبد العزيز جابا اللّه
- فيصل أبو الطفيل
- فريد أمعضشو
- محمد عفط
- محمد العمري
- محمد مشبال

الملف المقترح للعدد القادم :

- أسئلة النظرية الأدبية والمنهج النقدي (العدد 12)

الملفات المقترحة للأعداد القادمة :

- السياق والمقام وإنتاج الصور البلاغية (العدد 13)
- بلاغة الصورة في الخطاب الشعري والنثري (العدد 14)

الثمن : 38 درهما